CARLOS BOUSOÑO

LA POESIA

DE

VICENTE ALEIXANDRE

IMAGEN. ESTILO. MUNDO POETICO.

PROLOGO
DE
DAMASO ALONSO

EDICIONES INSULA
1950

Reservados todos los derechos.

Queda hecho el depósito que marca la ley.

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

Artes Gráficas ARGES. - Víctor Pradera, 31. Teléfono 31-97-21. Madrid

A mi tío Carlos Prieto

1294

PROLOGO

ME pide Carlos Bousoño unas líneas de presentación. Como poeta no las necesitaría, pues bien conocido es como uno de los mejores poetas jóvenes de España. Pero es que este libro es un trabajo científico, y en este campo Bousoño trae armas blancas: caballero novel.

Gracias a las llamadas Historias de la Literatura—necrópolis a veces bellísimas—vamos sabiendo bastante de todos los cuñados de las primas de los grandes escritores. De lo único que no sabemos nada, nada, es de la obra literaria, porque no es saber nada de ella conocer la fecha de su impresión, la historia de sus mutilaciones y «cuántos ejemplares pasaron a América», etc. Ni es nada conocer la historia de los modelos que han pesado sobre la obra literaria, ni la huella de imitaciones que de ella proceden. Todo esto son exterioridades, muy interesantes, sí, para la Historia de la Cultura, pero que no tienen que ver con la razón interna de una obra de arte, con el sistema de leyes por que se rige, y con lo que le ha dado su insobornable cohesión de organismo, y de organismo único. En una palabra, no sabemos nada de esa misteriosa unicidad de la obra de arte: terrible y solitaria, terriblemente única, como yo, como tú, lector, como Dios.

La obra literaria está ahí, gran desconocida. Sí, ahí está el Poema. Las historias de la literatura nos han contado quizá el contenido—el famoso «argumento»—, que pudo bien haberse vertido en prosa, o en forma dramática, o que pudo haber dado origen a otros mil poemas diversos. No es eso, no se trata de eso: lo que necesitamos es un conocimiento científico de este poema, de esta criatura en cuanto ser, en cuanto organismo único.

Hay por estos días, diseminados por el mundo, muchos hombres que están embarcados en esa gran aventura: la de llegar a un conocimiento científico de la obra literaria; unos se andan por las

ramas, otros se polarizan certeramente hacia el centro misterioso; unos tienen conciencia del trabajo total de que son parte; otros, inconscientes, se allegan como esas hormigas que van distraídas por el sendero, y si ven que entre muchas otras arrastran un tesoro, con súbita actividad se ponen también a «ayudar», sea como fuere, ya de cabeza, ya de culo: hormigas insensatas que todo lo echan a perder.

No: el problema es serio. La Humanidad tiene un conocimiento propio de la obra de arte: la intuición, la intuición del lector; la del crítico, también; la del crítico doblemente intuitivo: como receptor de la obra de arte, y como expositor de sus impresiones (con esto queda dicho que el intento actual de un «conocimiento científico» es radicalmente distinto del conocimiento de la crítica). El problema es éste: la obra de arte, cognoscible de modo directo por la intuición, ¿podría ser también objeto de un conocimiento científico? Seguramente que el lector sabe cuánto se ha agitado modernamente esta cuestión. En otro sitio he tratado de señalar hasta qué punto podía ser la obra literaria objeto de conocimiento científico: hay un límite, creo, que sólo sobrepasa la intuición. Pero hay amplias zonas o modos de la obra artística abiertos a la investigación científica.

Esta investigación la lleva a cabo la Estilística, que hoy por hoy —digan lo que digan ciertos venturosos optimistas—no pasa de ser una ciencia en formación. Cuando llegue a estar constituída se confundirá con la Ciencia de la Literatura, pues sólo la Estilística podrá llenar el objeto de la Ciencia de la Literatura. En efecto, en este campo no hay más objeto que las obras literarias, como en la Matemática no hay otro sino los números. En la Matemática no nos importa que éstos estén escritos con tiza o tinta, en numeración romana o arábiga, ni tampoco—esencialmente—*que estén en nuestro sistema decimal o en otro cualquiera, ni menos nos importa que Pitágoras tuviera una querida o no, o que la notación algébrica fuera inventada o no por los árabes... Es el estudio interno de los números y sus relaciones lo único que importa. En la Ciencia de la Literatura (que hoy por hoy no existe, sino en deseo, a pesar de algunos volúmenes que en el mercado internacional—con mentira y con befa del lector—ostentan ese título), no tiene nada que ver la historia externa de la obra literaria. Es la obra misma como cosmos cerrado en sí, con sus leyes internas, lo que importa. Por este camino serían, en fin, los principios generales (¡si los hay!) que rijan a todas las obras lite-*

rarias nuestro último objetivo. No sabemos hasta dónde se podrá llegar; sí, que ésta es nuestra meta; sí, que nadie ha hollado la profundidad de este camino.

En una palabra: que la obra literaria es una gran desconocida; que en la Humanidad despiertan ahora unas ansias nuevas de lograr ese conocimiento.

* * *

Esta es la tarea a la que se ha puesto Carlos Bousoño. Se ha puesto con magnífico y juvenil entusiasmo. Y lleva a ella—íntegramente—sus dotes de poeta—de creador—y de crítico. Porque no lo hemos dicho, pero es necesario no olvidarlo: este tercer conocimiento o conocimiento científico exige haber pasado por dos conocimientos intuitivos: el de «lector» o primer conocimiento, y el de crítico en quien a las dotes impresivas del «lector» se añaden otras expresivas que son también intuicionales. ¡Que nadie que no haya pasado por estos dos grados crea poder llegar al tercero! Es lo que, por desgracia, ignoran bastantes trabajadores de buena fe esparcidos por el mundo: técnica de inocente cuentahilos, estilística de «mimbres y tiempo», por la que no se va a ninguna parte.

Llega Carlos Bousoño a la tarea, caballero novel, pero con una «experiencia» previa que pocos investigadores maduros tienen. Y resulta, además, que este intuitivo, este poeta, tiene una inteligencia organizada de un modo riguroso. Ha tomado como objeto de su trabajo la obra de un gran poeta contemporáneo, Vicente Aleixandre, generalmente considerado como poeta difícil. Asombra la segura capacidad de análisis de la inteligencia de Bousoño. Penetra en la profundidad boscosa de la poesía de Aleixandre, y a su paso ésta se nos va ordenando en claras categorías.

Sí, ya sé a cuántos molestan estos análisis que consideran empequeñecedores: molestan a todos los perezosos, molestan a todas las inteligencias fungáceas (¡tan abundantes!), molestan a todos los que no quieren enterarse de que no se trata de suplantar la intuición del lector ni la del crítico, sino de buscar un conocimiento de la obra literaria, ni superior ni inferior al de lectores y críticos, pero sí esencialmente distinto del de éstos. El que analiza, no por analizar ha de perder el sentido total de la obra: Carlos Bousoño, en su implacable penetración, jamás depone su intuición vehemente de la poe-

sía de Aleixandre como un todo; jamás pierde sus capacidades expresivas, de crítico.

Aquí reside mucho del encanto de la presente obra, lo que—para nuestro gusto—la sitúa muy por encima aun de estudios debidos a nombres de fama internacional. Bousoño expresa con segura exactitud lógica el resultado de su analítica indagación, pero como es un científico doblado de poeta y de crítico, cuando el lenguaje de representaciones conceptuales podría fallar o ser insuficiente, surge, trabado con él, complementario, el salto ligador, el vínculo de la metáfora, que refuerza con atadura de imagen lo que la sobria expresión intelectual había ya estructurado.

En ciencia, por otra parte, análisis no es nunca más que una etapa del camino. Se analiza para sujetar a órdenes superiores los elementos aislados. Es la labor que tiene delante la Estilística si ha de constituirse verdaderamente en organismo científico. (No es éste el momento de establecer la oscura problemática que rodea a ese naciente arbolito.) Sí diré que en el libro de Bousoño el lector ve surgir leyes de la expresión, seguras en Vicente Aleixandre, que habrán de ser comprobadas en otros.

En fin, el objeto de la Estilística puede ser la obra de un autor, la obra total de un autor, la producción de un país en un período literario, la de un período literario en su amplitud mundial, la de una nación. Es decir, estilística del Quijote, *de Cervantes; de la literatura española en el siglo XVI; de la literatura europea en el siglo XVI; de (toda) la literatura española, etc. Así, con objetos cada vez de más extensión. Es evidente que sólo el trabajo intenso de zonas reducidas permitirá el paso a campos más extensos. Pero es posible también el ensayo, que puede apoyarse a veces de un lado en investigaciones estrictamente científicas, de otro en la intuición (porque, entendámonos, todo hibridismo entre métodos estilísticos e intuitivos es posible... y necesario). Así ha llegado a establecer Bousoño una de las distinciones más generales e importantes del libro al separar el «símbolo» y lo que él llama «imagen visionaria» y «visión», y determinar que estos tres fenómenos, y sobre todo el último, son peculiares a la poesía contemporánea. La perspectiva que se nos descubre es tan amplia como importante. Bien sabemos que sobre el tema se abrirá discusión. Creemos la distinción de Bousoño ya fértil en sí, y que en todo lo que tiene de fundamental habrá de prevalecer.*

Por otra parte, el análisis de Bousoño sobre el dinamismo expresivo llega también a resultados de alcance general. Su idea sobre el dinamismo del verbo, del adjetivo, del sustantivo, etc., es compleja y me parece exacta. Bousoño llega a hallar algunas leyes de carácter general que seguramente podrán en adelante aplicarse también a otros poetas. Ellas le sirven para escribir a continuación uno de los capítulos más sugestivos del libro, el capítulo XIV, donde se estudia la sintaxis del poeta desde un ángulo nuevo: en lo que tiene de flúidamente expresiva. Pero no es necesario seguir entrando en pormenores sobre todo lo que el presente libro aporta de nuevo (ya en el enfoque, ya en los resultados) a esta clase de trabajos. ¡Qué enorme cantidad de novedosas observaciones sobre las normas del versículo de Aleixandre, sobre su complicada organización de la imagen poética, sobre las consecuencias del suprarrealismo en el desarrollo de su obra total! Y nada más lejano de la imprecisión o de la vaguedad anodina. La penetración es siempre honda y la expresión llena de claridad.

He seguido la carrera de Carlos Bousoño desde que, aún casi niño, me entregó allá en Oviedo sus primeros versos, totalmente inmaturos y pronto olvidados por él; luego, a su llegada a Madrid, le puse en relación con Vicente Aleixandre; pasó por las hileras de bancos de mi clase—tan árida y estrictamente positiva—; fuí director de la tesis en la que—en primitiva versión—se presentó este libro al doctorado de letras de la Universidad de Madrid—primera vez, si no me engaño, que un estudio sobre poesía contemporánea ha sido acogido por la Universidad española—. Carlos Bousoño no sólo ha puesto en este libro su hiriente intuición de poeta y de crítico, sino muchas horas, muchos meses de trabajo. Y esto quisiera hacer resaltar para los hombres jóvenes de España que se sientan llamados a esta tarea de la creación de una ciencia literaria. La tesis que Bousoño presentó ha sido reelaborada y casi refundida totalmente con un trabajo que no ha cesado sino inmediatamente antes de la impresión.

Ya está bien, Carlos. Vicente Aleixandre tiene la fortuna de ser uno de los poetas mejor estudiados de la Literatura española, si no el mejor. Has compuesto un gran libro: nítido, exacto como obra de ciencia; vehemente y hondo, con pasión y entraña de poesía.

DÁMASO ALONSO

INTRODUCCION

Introducción

La obra de Vicente Aleixandre es ya bastante copiosa: Ambito, *que apareció en 1928;* Pasión de la Tierra, *publicado en Méjico en 1935, pero escrito en 1928-1929;* Espadas como Labios, *editado en 1932;* La Destrucción o el Amor, *en 1935;* Mundo a Solas, *que aunque redactado entre 1934 y 1936, se ha publicado en 1950;* Sombra del Paraíso, *en 1944, y* Desamor e Historia del Corazón, *que aún no han visto la luz y que representan la última etapa de esta poesía.*

Tal es el material con el que contamos. Sobre él hemos de realizar todas nuestras pesquisas, que consistirán sobre todo en perseguir el estilo de nuestro poeta, llegar a la determinación de aquellas notas más personales por las que se distingue. Tratándose del autor de La Destrucción o el Amor *no parece ser ésta una tarea excesivamente complicada. Poetas hay cuya labor consiste sólo (y ya es suficiente) en la plasmación de un matiz sentimental inaudito: realizar una investigación sobre tales autores nunca resulta imposible, pero sí difícil. En cambio, a otros poetas les corresponde, como lo más arduo, además de lo anterior, el ensanchamiento del idioma, de su sintaxis y de la técnica poética en general. Por obra y gracia de su talento, el lenguaje, que con tanta originalidad manejan, da un estirón, pequeño o grande, enriqueciéndose de nuevas posibilidades (1). Caracterizar a tales escritores no es un trabajo tan costoso: la novedad de los procedimientos que usan facilita mucho el aislamiento de su estilo. Creo que a Aleixandre puede insertársele en este último sector de innovadores, por lo que bastantes de los capítulos del pre-*

(1) Claro que esta división es sólo teórica, pues en la práctica nunca es tan radical. Todo artista tiene, en diferente proporción, las características de los dos grupos que hemos considerado, y sólo la especial intensidad con que se inclina hacia uno de ellos ha de definirle. Unicamente es en este sentido como puede afirmarse que el gran Gustavo Adolfo Bécquer pertenece al grupo primero, y que Góngora, Quevedo y Rubén Darío se hallan incluídos en el segundo.

sente libro estarán dedicados a mostrar los matices inéditos con que aumenta el caudal de nuestra lírica y de su expresión, idiomática o imaginativa. Otros capítulos, por el contrario, quizá contribuyan a poner en claro la íntima contextura de una buena parte de la poesía novecentista, pues algunos de los problemas ligados a los versos de nuestro poeta son genéricos de toda una promoción y hasta de todo un período literario.

Como se ve, intento fijar el estilo de Aleixandre, dentro del marco de su tiempo, de dos diferentes maneras: viendo lo que tiene de común con sus contemporáneos y con la tradición mediata o inmediata, y lo que tiene de distinto, de innovador, de inventor. El tino en una clase de estudios como el que he realizado radica en elegir lo esencial: si lo he conseguido o he fracasado en mi empeño es cosa que sólo el lector puede dictaminar imparcialmente. En sus manos dejo este libro.

DATOS BIOGRAFICOS

CAPITULO PRIMERO

Datos biográficos [1]

Nació Vicente Aleixandre en Sevilla el 26 de abril de 1898. Su abuelo era intendente militar de aquella región, y en el viejo caserón de la Intendencia (hoy remozado palacio de Yanduri) se abrieron por vez primera los ojos del futuro poeta. Sin embargo, los años sevillanos no fueron muchos, ni aun contados en vida infantil: a los dos años, destinado su padre (que era ingeniero) a Málaga, en esa ciudad vemos al niño Vicente durante nueve, hasta cumplir la edad de once. Juegos en el parque, mientras era párvulo de un colegio de monjas; primera amistad; primer contacto con la humana fantasía: un libro de cuentos de grandes y gruesas letras...

A los siete años, un caballero de bigote retorcido, pero célebre entre los pequeños estudiantes por su bondad, vió llegar a su colegio a un niño rubio y algo tímido, que pronto se sintió libre como los pájaros en aquella casa donde la disciplina brillaba por su ausencia. La bondad de don Buenaventura Barranco—el angélico profesor del mostacho—todo lo perdonaba, haciendo felices a la bandada de traviesos diablillos a quienes pretendía educar.

Durante los veranos, una casita de las afueras, situada en la playa de Pedregalejo, acogía a la familia Aleixandre. La luz mediterránea hirió así la retina de aquel niño que luego iba a verla posada tantas veces sobre las cosas. El mar, azul y enorme, era quizá lo que más amaba: cielo, arena, espuma. ¡Qué bonitas le parecían las olas blandas, con sus crestillas como la leche, y las otras grandes y amenazadoras!

Pero otras diversiones de clase diferente le distraían también: las primeras lecturas. El autor de *Mundo a Solas* nos dirá después: «Los

(1) Redactado totalmente el presente libro, eché de ver que le faltaba la presentación humana del poeta estudiado. Vicente Aleixandre mismo, en carta de 8 de julio de 1949, me proporcionó bastantes de los datos que doy en este capítulo primero.

cuentos de Grimm, de Andersen, hirieron mi fantasía y quizá influyeron en mí más de lo que se ha sabido. Los cuentos de hadas me proporcionaban felicidad. Recuerdo que, sin escribir, porque no podía ni se me ocurría, yo me sumía en largas imaginaciones, en confusos relatos sin fin que yo me inventaba, donde perdía pie y hallaba un placer que mantenía cuidadosamente secreto» (2).

La familia Aleixandre (el padre, la madre, el hijo y la hija) se trasladó a Madrid, cuando Vicente tenía once años. En la calle de Ventura de la Vega se hallaba situado el Colegio Teresiano, donde nuestro poeta ingresó como alumno. Los profesores madrileños se parecían poco al buenazo de don Buenaventura, y el niño los sentía como ajenos a su espíritu, refugiado en la lectura, creciente afición que nunca había de abandonarle. Si primero habían sido cuentos y relatos para chicos, ahora, a los once, a los doce años, Vicente leía, sin pedir permiso a nadie, todo lo que caía en sus manos. Su abuelo tenía una pequeña biblioteca, y de allí sacaba lo mismo los folletines de Fernández y González que las traducciones de los dramas de Schiller ; las novelas de Conan-Doyle, que la *Ilíada* de la colección de Montaner y Simón. «Un descubrimiento fué Galdós—nos cuenta Aleixandre—(3), admiración que ha perdurado a través de todos mis gustos, y que tuvo influencia en mis aficiones literarias, proporcionándome un punto de solidez y fijación en mis flúidas lecturas de la inicial adolescencia.» La poesía, sin embargo, era un terreno no sólo desconocido para él, sino evitado. En el prólogo a *La Destrucción o el Amor* (4) nos cuenta su autor cómo cierta Preceptiva, con sus pedestres «ejemplos», le hacía huir de un «artificio al parecer estéril, fatigoso». Sin embargo, a los quince años leía novelas del XIX y teatro clásico, embriagándose en los asuntos y los humanos hechos, sin prestar atención al verso ni al lenguaje en que estaban escritos.

Entre tanto, el bachillerato había terminado. A los quince años, por consejo familiar, comienza a estudiar Derecho e Intendencia Mercantil. En el primer curso, una asignatura llamó su atención : la Literatura española. Escapadas a la Biblioteca Nacional, donde apresuradamente devoraba todo cuanto caía en sus manos : tomos de Riva-

(2) De una carta del poeta, 8 de julio de 1949.
(3) Idem, íd.
(4) Segunda edición, ed. Alhambra, Madrid, 1945.

Vicente Aleixandre en 1905

deneyra, libros de Galdós, Valera, Alarcón, Pardo Bazán... La lectura del siglo XX vino después: «He pensado siempre—dice nuestro poeta—(5) que la lectura de *Azorín*, Valle-Inclán, Baroja..., fué la que preparó el terreno para el fulminante efecto que la caída en mis manos del primer gran poeta había de producirme.»

Era en 1917, y Vicente Aleixandre se hallaba veraneando en un pueblecito de la sierra de Avila: Las Navas del Marqués. Allí conoció, según cuenta en el citado prólogo a *La Destrucción o el Amor*, a otro muchacho que más tarde sería el gran poeta y excelente crítico y filólogo Dámaso Alonso. En las largas horas de amistad de aquel verano, en el trueque de libros y opiniones, éste dió a Aleixandre una antología de Rubén Darío: el efecto puede ser fácilmente imaginado. Fué el gran descubrimiento de la poesía, el abrirse un escenario de maravilla, la súbita contemplación de una luz límpida, distinta y embriagadora. Rápidamente quiere conocer todo lo que hasta ahora había evitado. Lee a Antonio Machado, primero; después, a Juan Ramón Jiménez. Comienza a escribir, influído por esas dos sombras, las primeras ingenuas composiciones, que han desaparecido.

Así define Aleixandre aquel momento: «Rubén Darío fué el primer gran poeta que tuve entre las manos, y aunque no me influyó en mis primeros poemas, le debo más de lo que parece. La familiaridad en el verso con su materia verbal, el número y el ritmo, ese fluidísimo conocimiento que ha de estar en la sangre del poeta, creo que a él se lo debo más que a nadie. Sin embargo, la estricta sensibilidad modernista me fué ajena siempre, y aunque en 1918 leí a los poetas de esa escuela pasada, yo los admiraba, pero no me influían» (6).

En 1920 terminó sus dos carreras y entró en la Escuela de Intendentes Mercantiles de Madrid, como profesor ayudante. Durante dos años dictó lecciones en la cátedra de Legislación Mercantil, como encargado de curso. Por las noches, durante algunos meses, iba a la redacción de una revista de Economía como meritorio. Publicó dos o tres artículos sobre temas ferroviarios. ¡Peregrino modo de darse a conocer un futuro poeta, aunque ese poeta fuese empleado de una compañía de ferrocarriles desde 1921! Por entonces escribía versos, aunque sin publicarlos, por temor a que «unos ojos más sabios fulmi-

(5) Carta citada.
(6) Idem, íd.

nasen la anonadadora sentencia» (7). Ni aun sus más íntimas amistades conocían la secreta y apasionante labor a que Aleixandre se dedicaba en la inquieta soledad. Lecturas de poetas franceses de fin de siglo y poetas clásicos españoles completaban el acervo de que su espíritu se iba nutriendo. Oigamos al propio autor de *Sombra del Paraíso:* «Bécquer fué un poeta que amé en seguida, y ese gusto no ha sufrido nunca eclipse. El fué el revelador para mí del mundo romántico. San Juan de la Cruz ha perdurado en mi amor desde el primer día. Góngora me deslumbró. La pasión gongorina, común a mi generación, no me fué del todo ajena en mi juventud...» (8).

Pero no estaba muy lejana la fecha en que la vida del joven empleado de ferrocarriles iba a hacer crisis. No fué un amor desgraciado sino una enfermedad lo que decidió el nuevo rumbo de su existencia. En abril de 1925, recién ingresado en una nueva Empresa, la falta de su salud dió un giro a su vida. Separación de toda actividad, excepto de la literaria, en la soledad del campo, fuera de Madrid, durante dos largos años, que dedica a la redacción de los poemas de su primer libro *Ambito*. Algunos de ellos, leídos por unos amigos, fueron llevados a la *Revista de Occidente,* y allí aparecieron en agosto de 1926 bajo un título muy de época: *Número*. A partir de este instante comienza su vida literaria exterior, colaborando en las revistas poéticas de aquel tiempo: *Litoral,* de Málaga; *Carmen,* de Gijón; *Mediodía,* de Sevilla; *Verso y Prosa,* de Murcia...

Por tales fechas (1926-1928) traba amistad con los demás poetas de su generación, de los que sólo con anterioridad conocía, como más arriba quedó precisado, a Dámaso Alonso.

Pero ya en 1927 tenemos a nuestro poeta instalado con sus padres en Madrid, calle de Velintonia, donde siempre viviría, salvo, accidentalmente, en la guerra. Esta calle se halla situada en un extremo de la ciudad, casi en pleno campo, frente a un maravilloso paisaje velazqueño. Al fondo, la sierra azul de Guadarrama, que en algunas horas parece leve, ingrave, casi flotadora. Encendidos crepúsculos en el dilatado horizonte. Cielo abierto. Durante los veranos, ya desde 1925, el poeta va a Miraflores de la Sierra, pueblo no muy lejano a la capital, y situado a media altura de un monte, desde donde

(7) Prólogo citado a la segunda edición de *La Destrucción o el Amor.*
(8) Carta citada.

se divisa la ancha llanura, cantada luego en el poema «Adiós a los campos» de *Sombra del Paraíso*.

Entre los años 1928 y 1929, Aleixandre compone un segundo libro: *Pasión de la Tierra*. Anunciado por la CIAP para publicarse con su primitivo título *La evasión hacia el fondo*, esa editorial quebró y la obra permaneció inédita hasta 1935.

Los gustos estéticos de nuestro poeta habían cambiado. El interés por Góngora se había hundido, siendo sustituído por otros maestros más cercanos a su nueva sensibilidad. Bécquer, San Juan, permanecían; pero Lope, con su fresco latir humano; Quevedo, con su profunda conciencia del vivir; Unamuno, con su sobrecogedora interrogación sobre el destino de las criaturas, llamaban con nueva voz al corazón del joven poeta, que ante todo y sobre todo, pedía ahora a la lírica emoción, comunicación (9). Por otra parte, los maestros del irracionalismo literario europeo que dominaba aquel instante artístico, habían llegado a sus manos. «Joyce, Rimbaud, confluyeron casi simultáneamente en mis lecturas —nos confiesa Aleixandre—. Freud, en 1928, abrió, sajó honduras de la psiquis, con un borbotar de vida profunda más que nunca escuchable. Hace ya tiempo que sé que sin la impresión de Freud, *Pasión de la Tierra* no hubiera tomado la forma que tomó, aunque yo entonces no tuviera conciencia de ello» (10).

Son años de intensa producción. En 1930 empieza a escribir un tercer libro, *Espadas como Labios*, que se acaba al año siguiente. En 1932, cuando mejor parecía de salud, una nueva crisis pone en peligro su vida. Se sucede una operación grave: extracción de un riñón. En Miraflores de la Sierra pasa la convalecencia, durante la cual se publica *Espadas como Labios*.

En traducciones francesas lee entonces a los románticos alemanes, principalmente a Novalis y Tieck. El magnífico libro de Ricarda Huch sobre esa época (11) le causa gran impresión y le abre nuevos panoramas, sobre todo de clima vital, que, en cierto modo, habían de influir en la redacción de *La Destrucción o el Amor*. Las lecturas

(9) Vicente Aleixandre: «Poesía, comunicación», *Correo Literario*, I, Madrid, 1 de junio de 1950.
(10) Carta citada.
(11) Ricardo Huch: *Les romantiques allemands*. Traduit par André Babelon, Grasset, 1933.

de la lírica shakesperiana, la de Keats, Shelley y Wordsworth, completan el nuevo panorama espiritual.

Vuelto a Madrid, 1933 es un año de gran actividad poética y humana. Recobrado de su enfermedad y con un gran apetito de vivir, absorbe la vida con avidez, mientras escribe *La Destrucción o el Amor,* libro rápidamente terminado. En diciembre, inédito, obtiene el Primer Premio Nacional de Literatura. Su madre muere en marzo siguiente. En 1935 salen a luz dos libros aleixandrinos: *La Destrucción o el Amor,* en España; *Pasión de la Tierra,* en Méjico. Para estas fechas estaban ya escritos bastantes de los poemas de *Mundo a Solas,* obra que, comenzada en 1934, se anunció con el título de *Destino del Hombre.* Cerrado el libro un mes antes de la guerra española, hubo de quedar inédito hasta 1950.

Años terribles los de 1936 a 1939. Nuestra Patria queda anegada por el horror de la lucha civil. Aleixandre recae en su enfermedad y permanece dos años de obligado reposo en medio de aquel fragor de dolor y sangre. Terminada la guerra, muere su padre y se quedan los dos hermanos solos. La fama del poeta no ha hecho sino crecer. La juventud cada día se interesa más por su obra; interés que se acentúa a la publicación en 1944 de *Sombra del Paraíso.* Es ya memorable el influjo que la poesía de Aleixandre ha ejercido sobre una gran parte de los poetas de interés surgidos después de la guerra. Y no sólo en España, pues esa influencia se extiende también a algunos poetas hispanoamericanos (12). Es el período de plenitud y Aleixandre no permanece inactivo: en 1941 escribe la serie *Desamor,* y en 1945 comienza *Historia del Corazón,* no terminado hasta 1948. A mediados del año siguiente, 1949, el poeta es elegido miembro de número de la Real Academia Española. Su discurso de ingreso se publica bajo el título: *Vida del poeta: el Amor y la Poesía.*

(12) Sobre el influjo de Aleixandre en la lírica española posterior, véase Eugenio de Nora: «Aleixandre, renovador», *Corcel,* 5-6, Valencia, págs. 31-32. Para conocer la importancia del autor de *Sombra del Paraíso* en el desarrollo de la poesía hispanoamericana de postguerra, nos ha sido útil la conferencia del profesor y escritor chileno Roque Esteban Scarpa, pronunciada en la Universidad de Madrid (conferencia reseñada en el diario *Arriba* del día siguiente), así como la declaración del profesor argentino don Alfredo A. Roggiano en el diario *La Noche,* de Santiago, 26 de julio de 1949; y, sobre todo, el discurso académico de Dámaso Alonso, en contestación al pronunciado por Vicente Aleixandre con motivo de su ingreso en la Real Academia Española, Madrid, 1950.

LAS FIGURACIONES IMAGINATIVAS

EL SIMBOLO, LA IMAGEN VISIONARIA, LA VISION

CAPITULO II

Consideraciones generales sobre la imagen

I

EL SIMBOLO Y LA IMAGEN VISIONARIA CONTINUADA

Tres nuevos tipos de imagen

A veces gusto de imaginar la sorpresa que un Góngora tendría si, resucitado de pronto, leyese los versos de nuestros contemporáneos. Seguramente hubiese tardado mucho en poder adaptar su mente y su sensibilidad a las nuevas imágenes poéticas. Porque en toda la poesía moderna, desde Bécquer hasta nuestros días, se han utilizado, con mayor o menor abundancia, según los períodos, una suerte de imágenes cuya estructura difiere *esencialmente* del tipo usado con anterioridad. O sea: la poesía moderna no parece sólo una ruptura, en cuanto a las figuraciones imaginativas, con una escuela anterior (pongamos el romanticismo). Es mucho más. Es una ruptura, si se me permite hablar un poco en grueso, con toda una era, en la que va incluído también el renacimiento, el barroco y el neoclasicismo. Y si quisiéramos generalizar más todavía, diríamos que va asimismo en la cuenta toda la poesía cortesana de los cancioneros medievales.

Es natural que esa novedad de que hablo, esa original manera de tratar las imágenes, no se produzca con igual intensidad en todas las hasta hoy llamadas escuelas poéticas modernas. Esa novedad se larva ya, atenuadamente, en el romanticismo. Es mucho más visible en Bécquer. Se acentúa en Juan Ramón Jiménez, y estalla violentamente en la generación de poetas que va apareciendo en el veintitantos, sobre todo en los que han sido llamados, tal vez con poca propiedad, superrealistas. Seguramente ninguno como Vicente Alei-

xandre ha llevado a un límite de frecuencia tan grande el aún reciente procedimiento imaginativo. Pero no tardaremos en detenernos con más espacio sobre todo esto.

Si se me preguntara ahora en qué consiste la novedad a que me he venido refiriendo, diría que en la aparición, de un modo sistemático y abundante, dentro de la moderna poesía, de tres tipos imaginativos nunca utilizados antes, o utilizados escasa y esporádicamente. Estos tres tipos son : el *símbolo,* la *imagen visionaria continuada* y la *visión*. La nomenclatura con que los acabo de designar he tenido que crearla yo mismo, excepto la palabra «símbolo», que existía ya, aunque el concepto no estaba definido sino en parte. Puede inducir a error, quizá, el nombre de «visión», pero no pude hallar otro que fuese más justo. Doy al nombre de «visión» un significado específicamente científico, que nada tiene que ver con el habitual. Hechas estas salvedades, pasaré a definir cada uno de los tres conceptos.

El símbolo: su diferencia con la alegoría

Para llegar al concepto de símbolo me he basado parcialmente en la exposición hecha primero por Baruzi (1) y después, siguiendo un camino distinto, por Dámaso Alonso (2). Parten ambos críticos de una tajante separación entre símbolo y alegoría. Una alegoría es una imagen, continuada a través de todo un poema, que va traduciendo a plano metafórico cada uno de los componentes de una esfera real. De este modo, si una realidad A está compuesta de elementos a_1, a_2, a_3..., a_n, su correspondiente imagen B estará formada por términos b_1, b_2, b_3..., b_n, de modo que b_1 se halle ligado a a_1 ; b_2, a a_2... ; b_n a a_n. Es decir, cada uno de los miembros de que el plano evocado B consta quedará justificado por uno de los términos de la realidad A. El símbolo, en cambio, afirman Dámaso Alonso y Baruzi, no traduce miembro a miembro una esfera real, sino de modo conjunto. Al conjunto de realidad A se le atribuye un conjunto irreal B.

(1) Jean Baruzi : *Saint Jean de la Croix et le problème de l'experience mystique,* 1.ª ed., París, 1924 ; 2.ª ed., 1931, pág. 223.

(2) Dámaso Alonso : *La poesía de San Juan de la Cruz,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1942, páginas 215-217.

Pero los distintos componentes b_1, b_2, b_3..., b_n, de que pueda constar la imagen B, no están representando otros tantos miembros a_1, a_2, a_3..., a_n, de la esfera real, sino que se hallan ligados a la imagen misma, que a su vez puede emitir nuevas figuraciones imaginativas.

Hasta aquí llega la aportación de los críticos antes citados. Sin embargo, a nosotros nos conviene para nuestros fines ensanchar aún más el horizonte que ellos nos han abierto. Porque, aparte de las cualidades que acabo de enumerar, el símbolo posee otras, que creo no habían sido señaladas hasta ahora. El plano real sobre el que se halla el símbolo montado no es nunca un objeto material, sino un objeto de *índole espiritual*. En consecuencia, a menos que el poeta mencione en la composición simbólica misma el plano real subyacente, los límites de éste serán borrosos, no determinables con absoluta nitidez. O mejor: sólo determinables de un modo genérico, no de un modo específico; el lector sabe el género al que esa realidad corresponde, pero desconoce la especie a la que pertenece. Frente a la realidad que el símbolo encubre, el lector se comporta como un astigmático frente a un bosque: ve árboles; mas no puede precisar si se trata de fresnos o de robles. Así, el símbolo inserto en el poema de San Juan de la Cruz titulado «La noche oscura» lleva implícita una esfera de realidad que por los comentarios en prosa del mismo poeta sabemos es la ausencia de apetitos sensuales en que el alma ha quedado. Pero podríamos suponerle otra del mismo género, aunque de especie distinta (por ejemplo, la ceguedad amorosa del espíritu), sin que la emoción poética (no hablo del concepto intelectual) padeciese por ello.

Pues bien: el símbolo, tal como lo hemos definido, si se daba raramente en nuestra tradición poética (3), se produce con bastante más frecuencia en la poesía contemporánea. Me conviene por razones puramente expositivas tomar primero un ejemplo, no de Aleixandre, sino de Unamuno:

> Este buitre voraz de ceño torvo
> que me devora las entrañas fiero
> y es mi único constante compañero
> labra mis penas con su pico corvo.

(3) Véase DÁMASO ALONSO, obra citada, pág. 217.

El día en que le toque el postrer sorbo
apurar de mi negra sangre quiero
que me dejéis con él solo y señero
un momento, sin nadie como estorbo.

Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía,
mientras él mi último despojo traga,
sorprender en sus ojos la sombría

mirada al ver la suerte que le amaga
sin esta presa en que satisfacía
el hambre atroz que nunca se le apaga.

Todo lector notará en seguida que el alucinante buitre de este soneto encubre una distinta realidad. Seguramente no tardará tampoco en percibir que ese plano real es de tipo angustioso. Ahora bien: ¿se trata de una angustia metafísica o de una angustia menos trascendental? ¿Es acaso agonía religiosa, temor al no ser, ansia de inmortalidad, o simplemente dolor provocado por la pérdida de un ser querido? A la vista del soneto, y sin otros datos, no lo podríamos deducir nunca: el plano real específico del símbolo, por sí sólo, es siempre imposible de determinar. Como antes dijimos, sólo de un modo genérico se nos entrega la realidad que ese tipo figurativo encubre. Es como si la miráramos a través de una niebla, que nos impidiese contemplarla minuciosamente.

Tomemos ahora los versos finales de un poema de Vicente Aleixandre. Un ser humano, sediento de confusión con lo absoluto de la materia a través de la muerte, se arroja al mar desde una roca:

Yo os vi agitar los brazos. Un viento huracanado
movió vuestros vestidos iluminados por el poniente trágico.
Vi vuestra cabellera alzarse traspasada de luces,
y desde lo alto de una roca instantánea
presencié vuestro cuerpo hendir los aires
y caer espumante en los senos del agua;
vi dos brazos largos surgir de la negra presencia
y vi vuestra blancura, oí el último grito
cubierto rápidamente por los trinos alegres de los ruiseñores del fondo.

(«Destino trágico», de *Sombra del Paraíso.*)

Esos alegres ruiseñores del mar, ¿son simbólicos? ¿Son figuraciones emitidas por una realidad diferente? Podemos asegurar que sí. Representan *el triunfo de la naturaleza unitaria* al recibir en su seno absoluto una criatura que viene a perderse en su total existir. O bien, *la gloria del suicida* al fundirse con la materia. Naturalmente, el lector no necesita saber con exactitud todo esto. Basta con que perciba la sensación de gloria, de alegría, de triunfo que esos versos transmiten.

La imagen visionaria continuada

Pero no son los símbolos las figuras de lenguaje más frecuentes dentro de nuestra poesía actual. Reduciéndonos a la de Aleixandre, habríamos de afirmar que las más abundantes son una clase de imágenes a las que denomino «visionarias continuadas», que tienen sólo una semejanza exterior con los símbolos, pero que se distinguen de ellos en algo fundamental: el plano de realidad en que vienen apoyadas no es espiritual ni intangible, sino un objeto con existencia material: un río, una mujer, un tigre, un árbol... Sus límites así no serán ya difusos, sino absolutamente nítidos, con relieve abultado, evidentes. Pueden tales imágenes extenderse a todo un poema o sólo a uno o varias estrofas, e incluso a pocos versos. Por lo demás, coinciden con los símbolos en ser continuadas, no traduciendo elemento a elemento una realidad, sino de modo conjunto, y en poder lanzar nuevas radiaciones imaginativas.

Buen ejemplo de todo lo dicho es la pieza de *Sombra del Paraíso* titulada «Como serpiente», en que el poeta ve, bajo la forma de ese animal, la figura de una mujer, y esto a lo largo de toda la composición.

Miré tus ojos sombríos bajo el cielo apagado.
Tu frente mate con palidez de *escama.*
Tu boca, donde un borde morado me estremece.
Tu corazón, inmóvil como una piedra oscura.

Te estreché la cintura, fría culebra gruesa que en mis dedos resbala.
Contra mi pecho cálido sentí tu paso lento.
Viscosamente fuiste sólo un instante mía,
y pasaste, pasaste, inexorable y ***larga.***

Te vi después, tus dos ojos brillando
tercamente, tendida sobre el arroyo puro,
beber el cielo inerme, tranquilo, que ofrecía
para tu *lengua bífida* su virginal destello.

Aun recuerdo ese brillo de tu testa sombría,
negra magia que oculta bajo su crespo acero
la luz nefasta y fría de tus pupilas hondas,
donde un hielo en abismos sin luz subyuga a nadie.

A nadie. Sola, aguardas un rostro, otra pupila,
azul, verde, en colores felices que rielen
claramente amorosos bajo la luz del día,
o que revelen dulces la boca para un beso.

Pero no. En ese monte pelado, en esa cumbre
pelada, están los *árboles pelados que tú ciñes.*
¿Silba tu boca cruda, o silba el viento roto?
¿Ese rayo es la ira de la maldad, o es sólo
el cielo que desposa su fuego con la cima?

¿Esa sombra es tu cuerpo que en la tormenta escapa,
herido de la cólera nocturna, en el relámpago,
o es el grito pelado de la montaña, libre,
libre sin ti y ya monda, que fulminada exulta?

Apliquemos nuestra definición de imagen visionaria continuada al caso particular que acabo de transcribir. Observemos cómo la evocación «serpiente» está suplantando *de un modo conjunto* la *concreta* realidad «mujer». En efecto, notaremos que los varios componentes de esa evocación, alguno de los cuales he subrayado (escamas de la frente, viscosidad, largura del animal, lengua bífida, árboles pelados que la serpiente «ciñe»), sólo se justifican por la imagen misma, mas no por el plano real que bajo ella yace. Percibiremos igualmente que el plano imaginario «serpiente», por la mayor plasticidad que su continuidad le presta, es susceptible de formar a su vez nuevas imágenes. La cabeza de la serpiente, por ejemplo, es llamada «negra magia». Pero la «negra magia» es «crespo acero». Se superponen así cuatro estratos imaginativos: plano real A, mujer; imagen de primer grado B, serpiente; sobre uno de los términos de que consta esta primera evocación (testa de la serpiente B) se instala un tercer piso figurativo C, «negra magia»; y aun sobre éste

se yergue otro D: «crespo acero». Más adelante hemos de ver con mayor calma este peculiar aspecto arborescente de las imágenes aleixandrinas, que por ahora sólo quiero apuntar.

Las imágenes visionarias no continuadas y las imágenes tradicionales

A veces las imágenes que Aleixandre emplea no son continuadas, y sin embargo, el lector las *siente* como distintas a las tradicionales. En ocasiones ese sentimiento dependerá de la disimilitud entre los materiales imaginativos clásicos y los nuevos que el autor de *La Destrucción o el Amor* maneja. Pero con frecuencia será otra la causa de ese sentimiento. La inmensa mayoría de las imágenes tradicionales estaban basadas *en una semejanza de figura exterior* entre la realidad y el paralelo plano evocado. En cambio, es muy corriente encontrar entre los versos de Vicente Aleixandre y de otros poetas modernos imágenes que o no responden o responden sólo de un modo muy vago a este fundamento. Si el cabello rubio puede estar visto como oro en el siglo XVI (y en las épocas que continúan su tradición imaginativa), será a causa de que ambos elementos coincidan en lo dorado de su color. «Cristal» será el nombre poético de «agua» porque, efectivamente, tal *parece* la tranquila superficie de un lago o de un río lento. El plano real y el evocado se asimilan fundándose en notas que son comunes a sus respectivas *formas*. Cuando el poeta osaba acercar comparativamente dos términos disímiles (un pájaro y un arco iris, por ejemplo), no tenía más remedio que establecer distingos sin número para que las lógicas mentes contemporáneas (incluyendo la del propio poeta) no se escandalizasen. El atrevimiento inicial quedaba inmediatamente paliado por una serie de calificativos y de negaciones:

> ... (El) pájaro de Arabia, cuyo vuelo
> arco alado es del cielo
> no corvo, mas tendido...
>
> (Versos 463-465 de la *Soledad Primera*, de Góngora.)

El Fénix será un arco iris (4), pero un arco iris «alado» y «tendido», un arco iris «no corvo». La imagen reducía así la envergadura de su ala para armonizarla con la superficie por ella encubierta.

De este modo la semejanza aparencial entre la realidad y la evocación no quedaba ya destrozada. Pero esta regla de la poética tradicional (que hablando en términos generales podemos decir que rige con bastante fuerza hasta el período contemporáneo) ha perdido casi todo su vigor en la actualidad. Las imágenes de hoy ya no piden correspondencias formales entre los dos planos A y B que la integran, el perteneciente a la realidad y el perteneciente a la fantasía. Un poeta no tendría el menor escrúpulo en llamar «arco iris» a un pájaro pequeño y de color grisáceo, si ese pájaro le provocara una sensación de ternura. A una mujer insensible al amor, pueden serle dirigidos estos versos:

> Yo te he querido como nunca.
> Eres azul *como noche que acaba,*
>
> (De *La Destrucción o el Amor*:
> «No busques, no».)

Esa mujer queda así vista como noche en que todo lo hermoso de la vida termina. La noche no tiene en su externa apariencia nada que recuerde la figura de una mujer. ¿Qué justifica entonces tan extraña equivalencia? El poeta llamará iguales a dos seres que le produzcan *una reacción sentimental idéntica,* aunque difieran mucho en la forma. Si la mujer, por su impasibilidad ante el amor, le provoca una sensación de abatido acabamiento, buscará entre los objetos que tiene a su alcance aquel que le dé una impresión de parecido signo, objeto que puede utilizar en función imaginativa: noche en que todo termina, en que todo tristísimamente perece.

En consecuencia, las imágenes tradicionales extraerán en general cualidades *materiales* o *físicas* de un plano real (siguiendo con el ejemplo del «oro», el color rubio del cabello). Las visionarias pondrán de relieve con más frecuencia propiedades *espirituales*. Esto quiere decir que en las imágenes tradicionales la cualidad del plano

---

(4) Según la mayor parte de los comentaristas de *Las Soledades,* «vuelo» equivale a «alas», significado que el Diccionario de la Academia Española acepta también.

real que saca a luz la evocación será perfectamente determinable, mientras en las imágenes visionarias la cualidad que la esfera de fantasía destaca resultará mucho más borrosa o indeterminada. Si se me permitiera un paralelismo con lo afirmado en otro sentido para el símbolo, diría que en las modernas figuraciones tal cualidad resultará determinable sólo de un modo genérico, no de un modo específico. Cuando Aleixandre llama «serpiente» a una mujer, sabemos que está así iluminando genéricas propiedades *peyorativas* de la esfera real. Mas no podemos especificar—ni poéticamente nos importa—si el poeta está aludiendo al desamor, o a la maldad, o a otra condición semejante de esa mujer.

He intentado definir núcleos claros, no zonas intermedias y borrosas. Pero conviene advertir que ni *siempre* las imágenes tradicionales se fundamentan en semejanzas formales, ni las de Aleixandre nacen *siempre* por semejanza de orden emocional. Lo que sucede es que uno de los tipos es el más peculiar de la tradición poética, y el otro más característico de la poesía contemporánea. Concretamente, más característico del autor de *La Destrucción o el Amor*. Se trata de una mera cuestión estadística. Pero a veces la estadística nos ayuda a separar y a distinguir, como en el presente caso.

Una imagen apoyada sobre una realidad A intensifica cualidades de una realidad diferente A'

Y aun en otros momentos la peculiaridad de las imágenes aleixandrinas es mayor, y su separación de las que vagamente hemos llamado tradicionales, más radical. Fijémonos en que, normalmente, las imágenes—incluyendo no sólo las clásicas, sino también la mayoría de las rastreables en el autor de *Espadas como Labios*—sirven para destacar una determinada cualidad *del plano real respectivo*. Si Góngora denomina «oro» al cabello de una muchacha, concede al color de *éste* importancia singular. De igual modo si Aleixandre llama «serpiente» a una mujer, está aludiendo a las oscuras pasiones, al desamor o a la maldad que en esa mujer ha visto. Sin embargo, no siempre en nuestro poeta ocurre esto. Hay ocasiones en que Aleixandre trastorna radicalmente el sistema hereda-

do, aun en este aspecto tan restringido, y la finalidad de algunas de sus imágenes no es ya ésa, sino otra: el deseo de resaltar vivamente cierta cualidad poseída por un objeto distinto del verdadero plano real. Pongamos un ejemplo muy claro.

El poeta quiere expresar la poderosa fuerza de las águilas:

> Las alas poderosas
> rompen el viento en mil pedazos
> mármol o espacio impenetrable...
>
> («Las águilas», de *La Destrucción o el Amor.*)

Vicente Aleixandre asigna aquí al viento una imagen aparentemente disparatada: «mármol». El espacio queda entonces visto como «impenetrable», calificativo que sería extravagante si no tuviese una misión muy importante que cumplir: hacer que la fuerza de las águilas se destaque con violentísima intensidad. Si el espacio es marmóreo, impenetrable, y, sin embargo, el aquilino furor puede romperlo en mil pedazos, es que esas aves poseen poderes casi míticos. Es evidente, pues, que el autor de *La Destrucción o el Amor* ha aplicado al viento la imagen «mármol», no para realzar ninguna propiedad del viento (plano real A), sino para intensificar determinada condición de una realidad diferente A′: la fuerza de las águilas.

CAPITULO III

Consideraciones generales sobre la imagen

II

LA VISION

Inexistencia de plano real: la visión

En el capítulo anterior hemos intentado distinguir con rigor máximo los conceptos de símbolo, alegoría e imagen visionaria continuada. Aunque de un modo menos preciso por tratarse de zonas próximas, y por tanto, más confusas, hemos establecido también alguna separación entre las imágenes visionarias no continuadas y las que hemos llamado de un modo bastante vago «tradicionales». Pero, a pesar de las diferencias que allí señalábamos, todos estos tipos imaginativos coinciden en algo importante: tener un plano real al que se refieren y sobre el que se encuentran montados. Se trata, en definitiva, de imágenes reducibles a un lenguaje de realidades. Lo mismo en el caso de las imágenes tradicionales que en el caso de las visionarias (continuadas o no); igual en el caso de la alegoría que en el caso del símbolo, podemos realizar una *traducción*. Nos es posible traducir el lenguaje poético al lenguaje de la vida ordinaria, como se traduce una palabra de una lengua a otra. Cuando Góngora decía «oro», nosotros interpretábamos «cabello». Cuando Unamuno hablaba de un buitre, el lector entendía «angustia» u otro sentimiento parecido. Cuando Aleixandre describía una serpiente, estaba aludiendo a una mujer. En todos estos casos, bajo las distinta clases de imagen, existe una esfera de realidad. Ahora bien: en la poesía moderna coexiste, junto a las imágenes visionarias y a los símbolos, otro tipo figurativo de la misma familia, pero

de estructura diferente. Su más notable característica consiste en carecer de plano real: es una simple atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto. A esta especialísima especie de imágenes, muy frecuentes en la poesía que se produce en España a partir de 1923 (pero ya existentes en pequeñas dosis desde Bécquer) y que abundan extraordinariamente en la obra de Vicente Aleixandre, le doy el nombre de «visión». Cuando el autor de *Sombra del Paraíso* se dirige a un ser humano diciéndole:

> ...tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente
> y tus manos alzadas tocan dulce la luna
> y tu cabellera colgante deja estela en los astros.
>
> («El poeta», de *Sombra del Paraíso.*)

nos ha presentado una típica figuración de este orden. Es una visión porque el poeta atribuye a un objeto real (cuerpo humano) cualidades que no puede poseer (tamaño cósmico). Pero hemos de fijarnos en que esa evocación (persona humana de dimensiones más que gigantescas), a diferencia de lo que ocurre en los otros tipos de imagen, no encubre ninguna esfera de realidad (1). Es ella misma una realidad tocada de algunas propiedades irreales. No es máscara bajo la cual se esconde un rostro de distinto perfil, sino que se trata del mismo rostro real, bien que herido por una luz modificadora o trastornadora de su pigmentación o de su línea.

Justificación de las visiones

Y ahora surge una importantísima cuestión. ¿Es algo gratuito ese coloreamiento de irrealidad con que el poeta tiñe en ocasiones los objetos? ¿Poseen tales «visiones», al contrario, alguna justificación? Naturalmente que sí. En el arte no tiene cabida el capricho. Las visiones nacen, en algún caso, con una finalidad muy concreta (ya sacar a luz una determinada condición de otro objeto, ya subli-

(1) Tal es muchas veces la causa de que a un lector no avezado pueda resultarle ininteligible la poesía moderna. Busca una *traducción* para las visiones, un objeto real encubierto por ellas. Se trata de un simple error de enfoque, provocado por la costumbre de leer la poesía de otras escuelas anteriores a las modernas.

mar un deseo del poeta), aunque distinta de la finalidad que poseían las imágenes tradicionales. Pero en otros muchos instantes, *la finalidad de las visiones ni aun difiere de la que daba lugar a las imágenes típicas de los siglos XVI y XVII*. Como estas últimas, las visiones sirven con frecuencia para subrayar cierta cualidad poseída por el mismo objeto visionado (valga la palabreja).

Conviene examinar despacio cada uno de estos tres casos :

1) *Cualidades irreales atribuídas al objeto real A resaltan cualidades reales de ese mismo objeto.*—Si Aleixandre contempla, por ejemplo, a ciertos seres con tamaño cósmico (2), *sentimos* que resalta con ello el poderío espiritual de esas criaturas. O sea : una cualidad de A (poderío espiritual) queda realzada al atribuirse condiciones irreales (tamaño cósmico) *a ese mismo objeto A*. No es que otro B le suplante, como sucedía en las imágenes que considerábamos en el capítulo anterior. No. El objeto real A permanece, aunque ahora posea propiedades no reales de que antes carecía. La finalidad de las visiones en este caso es la misma que tenían las imágenes tradicionales. Si en el renacimiento un poeta asignaba la imagen «oro» a la realidad «cabello», trataba de resaltar una propiedad (el color dorado) de ese mismo plano real. De igual modo, cuando Aleixandre atribuye tamaño cósmico a un ser humano, lo que hace es destacar el poderío espiritual que ese ser humano posee. El procedimiento es distinto en un Góngora y en un Aleixandre. La finalidad, idéntica. El primero escamotea una realidad y presenta una evocación. El segundo tiñe esa misma realidad de coloridos irreales. Pero a ambos la diversa técnica usada les lleva a un resultado semejante : iluminar con más fuerza determinada condición de un ser : ya lo dorado de un cabello, ya el poderío espiritual de una criatura.

2) *Cualidades irreales atribuídas a un objeto A realzan cualidades reales de un objeto distinto A'.*—El caso que acabo de presentar en el apartado anterior es el más frecuente. Pero no siempre las visiones tienen esa finalidad. En alguna ocasión Aleixandre colorea con una cualidad irreal a un objeto A para dar relieve, no a éste, sino a un objeto distinto A'. Véase como ilustración clara de

(2) Por ejemplo en «El poeta», en «Padre mío» y «En la muerte de Miguel Hernández».

lo dicho la visión que se extiende a través de todo el poema titulado «Las Manos», que tomo de *Sombra del Paraíso:*

Mira tu mano que despacio se mueve
transparente, tangible, atravesada por la luz,
hermosa, viva, casi humana en la noche.
Con reflejo de luna, con dolor de mejilla, con vaguedad de sueño,
mírala así crecer mientras alzas el brazo,
búsqueda inútil de una noche perdida,
ala de luz que cruzando en silencio
toca carnal esa bóveda oscura.

No fosforece tu pesar, no ha atrapado
ese caliente palpitar de otro vuelo.
Mano volante, perseguida : pareja.
Dulces, oscuras, apagadas, cruzáis.

Sois las amantes vocaciones, los signos
que en la tiniebla sin sonido se apelan.
Cielo extinguido de luceros que, tibio,
campo a los vuelos silenciosos te brindas.
Manos de amantes que murieron, recientes,
manos con vida que volantes se buscan
y cuando chocan y se estrechan, encienden
sobre los hombres una luna instantánea.

Es evidente que a la realidad A («manos de un muerto») se le conceden funciones irreales (volar cruzando el espacio en busca de su pareja amante). Si quisiéramos explicarnos la fuente de tan extraña fantasía, tendríamos que consultar previamente nuestra sensibilidad. ¿Qué es lo que hemos sentido al leer la pieza transcrita? El poeta ha manifestado en ella el poder inherente a lo erótico, puesto que ese poder actúa aun cuando la vida de quien lo padece se haya extinguido. Por tanto, la facultad irreal (volar) asignada al objeto A (mano) no pone de relieve las propiedades de éste, sino las de una realidad distinta A′ (la fuerza del amor).

Este es el caso simétrico al que vimos en el ejemplo de las águilas comentado en el capítulo anterior. Allí la imagen «mármol» encubría a «viento», no para intensificar ninguna cualidad de «viento» (como hubiese sido lo normal), sino para dar realce, paralelamente a lo que aquí ocurre, a cierta cualidad de un objeto diferente A′.

3) *Sublimación de un humano deseo.*—La finalidad de las visiones no es, pues, de naturaleza uniforme. Hemos presentado hasta ahora dos tipos disímiles. Pero aún nos queda otro. Cuando Aleixandre escribe que los seres paradisíacos eran

> eternamente fúlgidos como un soplo divino
>
> (De *Sombra del Paraíso*, «Ciudad del Paraíso».)

es evidente que asigna al humano una cualidad que no posee: ser siempre luminoso, lo que equivale por siempre juvenil. Es la realización en el sueño de un anhelo del hombre: la inmortalidad, la juventud eterna. La fuente de la visión en este caso es la sublimación de un humano deseo. Origen idéntico, por lo tanto, al que las representaciones oníricas poseen, como sabemos después de la aportación freudiana. En el capítulo V hemos de ver con mayor detenimiento la semejanza entre éstas y las figuraciones de la poesía moderna. Adelantaré, únicamente, que en el sueño se dan también las visiones, por medio de las cuales el subconsciente expresa las «ideas latentes» (3), los secretos anhelos, insatisfechos durante la vigilia

Emisión por las visiones de nuevas figuraciones imaginativas

Necesitamos releer el poema de Aleixandre antes transcrito, el que lleva el título de «Las Manos». Si escudriñamos cuidadosamente la visión en él formulada, veremos algo que también percibíamos en las imágenes visionarias continuadas: las visiones pueden originar otras distintas o nuevas imágenes que no están en relación con el motor oculto que moja de irrealidad el objeto visionado. Las nuevas figuraciones se apoyan en la visión misma: la «mano» volante que aparece en la pieza citada es un «ala de luz» (imagen); el choque de esa mano con otra mano pareja hace brotar una brillantísima luz instantánea (visión). Ni «ala de luz» ni «luna instantánea» tienen nada que ver con el oscuro manadero de la visión original: el deseo de poner en relieve la fuerza del amor.

(3) Llama FREUD «ideas latentes» a los impulsos provocadores de los sueños. Véase *La interpretación de los sueños*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1934.

La visión, el aparato sobrenatural romántico y el mito: su diferencia

Recordemos nuestra definición de lo que visión es: atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto. Las hadas, los espectros, los seres sobrenaturales introducidos en la literatura del pasado siglo, ¿podrán, por tanto, considerarse como inmersos en el procedimiento visionario? El aparato sobrenatural que llena alguna de las páginas románticas es tan sólo un primer síntoma de lo que más adelante formará la visión propiamente tal. Porque la diferencia entre lo sobrenatural del romanticismo—o lo sobrenatural de las religiones y de toda especie de mitos—y lo sobrerreal de la poesía moderna es considerable Los románticos o los poetas mitificantes cantaban creencias populares (4). En cambio, los poetas de hoy operan sobre puras irrealidades y no sobre creencias. Siempre habrá quien crea en apariciones de fantasmas; pero nadie creerá nunca en la existencia de manos que vuelan y al chocar originan lunas.

Las visiones y las imágenes tradicionales

Hasta ahora hemos venido fijando el concepto de visión desde el punto de vista estructural. Pero no sólo desde ese enfoque es posible hacerlo. Hay un punto más sutil, aunque no menos importante, que diferencia a las visiones de las imágenes tradicionales: las visiones hieren nuestra sensibilidad antes que detectemos el oscuro motor que las origina. Basta con que lo *sintamos* de un modo vago, de un modo no racional. En cambio, era imprescindible saber con toda exactitud cuál fuese la justificación de las imágenes tradicionales para que la emoción poética brotase. Cuando en Góngora leemos la evocación «oro», necesitamos darnos cuenta de que esa metáfora encubre a «cabello rubio» en virtud de que ambos elementos coinciden en ser dorados. Sin este conocimiento previo, la des-

(4) No niego que en algún momento los mitos puedan tener su origen en la invención poética, y en tal caso, el parentesco con las visiones se acentúa. De todos modos, siempre existirá un matiz religioso, impropio del fenómeno visionario, porque el poeta mitificante, si en algún momento ha existido del todo, *inventaba* sus mitos por *analogía* con otros *creídos* en su tiempo. La religión actuaba de pauta en tales invenciones.

carga estética no se realiza. Al contrario, ante el ser gigantesco que contemplamos en algunos poemas del autor de *Sombra del Paraíso*, nos *sentimos emocionados primero,* y sólo después, si investigamos esa emoción con afilada crítica, podremos detectar la causa que la provoca.

Además, las cualidades que la visión pone de relieve, por pertenecer a la esfera espiritual, son siempre de orden genérico, no de orden específico, como ocurría también con las imágenes visionarias. Cuando Aleixandre escribe que los cuerpos humanos «cantan» (o «brillan»), está destacando condiciones «meliorativas» (perdónese lo forzado del neologismo) de esa realidad. Pero ¿se destaca así la juventud de esos cuerpos? ¿Su belleza? ¿Su ligereza? ¿Su inocencia? ¿Todo a la vez? No lo sabemos, ni poéticamente nos interesa. Hay una vaga penumbra que no nos permite determinar el contorno exacto de las propiedades realzadas, sino únicamente su difuminado bulto. Viene aquí bien la comparación que empleamos al hablar del plano real del símbolo: miramos esas propiedades como el astigmático contempla un bosque; percibimos árboles, pero no llegamos a mayor precisión, no distinguimos si ese bosque está formado por cedros o por encinas.

Semejanza entre los tres términos del fenómeno visionario

Después de separar con todo cuidado los conceptos de símbolo, de imagen visionaria (continuada o no) y de visión, he aquí que hemos llegado a un punto en que esos tres tipos figurativos coinciden. Si en el símbolo el plano real era difuso, en la visión y en la imagen visionaria difuso será, no el plano real, pero sí aquella cualidad poseída por el plano real y destacada por el evocado (si se trataba de una imagen) o por las cualidades irreales atribuídas (si se trataba de una visión). El lector, en los tres casos, tiene que prescindir en cierto modo (sólo en cierto modo, claro está) de la razón para sumarse a las fuerzas anímicas (poéticas) que han creado las figuraciones. De aquí que el fenómeno visionario sólo aparezca contemporáneamente, cuando el estadio cultural tiene un signo irracionalista. Cuando la misma filosofía exalta más, por ejemplo, la flúida intuición que el rígido intelecto. Cuando la psicología ha descubierto la importancia

de una zona espiritual, la subconsciencia, ajena al dominio de la mente. En otras etapas históricas en que la razón estaba mirada como la más importante de las facultades específicamente humanas, el fenómeno visionario no podía surgir. Y si muy esporádicamente surgía, aquí o allá, habría de ser en aquellos escritores que por una u otra causa estaban lejos de esa poética que desde algún ángulo podríamos calificar de racionalista: en un San Juan de la Cruz, cuya obra, por su carácter místico, era un intento de bucear en lo más oscuro y escondido del alma; en la lírica popular, animada desde siempre por un espíritu alógico.

En una palabra: ese fenómeno, en su triple variante, se ha hecho posible después de la experiencia romántica, que en cierto modo había concedido mayor importancia al sentimiento que a la razón. En este sentido, y olvidando tantas diferencias entre ambos períodos literarios, diríamos que la poesía moderna es una consecuencia última del romanticismo. Acaso su más coherente resultado.

Resumen de las consideraciones generales sobre la imagen (capítulos II y III)

Hemos buceado a través de la poesía moderna, y hemos descubierto que en ella se dan novedades importantes, con respecto a los períodos anteriores, en el terreno de la imagen. Los hechos, en resumen, son éstos: en la lírica contemporánea, y sobre todo en la lírica de Aleixandre, existen tres tipos figurativos nuevos: uno de ellos—el que hemos llamado imagen visionaria continuada—lo es totalmente. Los otros dos—el símbolo y la visión—lo son casi, pues los antecedentes que he podido obtener en mi búsqueda resultan, como en el capítulo siguiente hemos de ver, escasísimos. Mi trabajo no ha sido del todo fácil. Se hacía necesario poner un exigente rigor en el intento de separar radicalmente unos de otros los diversos componentes de este conjunto de fenómenos imaginativos que en un primer acercamiento quizá parezcan de la misma naturaleza. Era imprescindible distinguir y precisar, para luego movernos con soltura en el ámbito de la poesía aleixandrina. Tal es lo que he intentado en las páginas anteriores. No podíamos comparar las «imágenes visionarias continuadas» con las que denominábamos «imágenes tra-

dicionales», porque eran dos tipos desemejantes. El primero era continuativo y el segundo no. He tenido que poner en contacto fenómenos de la misma índole. Y así, hemos separado, de una parte (sospecho que con cierta precisión), las tres clases de figuraciones cuyo factor común consiste en la continuidad : la alegoría, el símbolo y la imagen visionaria continuada. Y de otro, hemos distinguido también, aunque con menos rigor por ser materias más cercanas y confusas, otros dos órdenes de imágenes que se caracterizan por lo contrario, por su acontinuidad : las imágenes tradicionales y las visionarias simples. Atendiendo al primero de estos grupos, vimos que la alegoría se diferenciaba del símbolo en una nota muy clara : los diversos componentes del evocado plano alegórico eran traducción metafórica, miembro a miembro, de los varios componentes del plano real ; mientras los términos de que el símbolo puede constar no se hallan ligados a otros miembros paralelos de la esfera de realidad, sino que tienen su justificación en el símbolo mismo. Pero además, ese plano real es siempre en el símbolo un objeto espiritual, y en consecuencia, sus límites serán confusos, no tendrá bordes absolutamente determinables. Es como si nuestra retina los mirase con un leve desenfoque.

No sucede lo mismo en la imagen visionaria continuada, que se diferencia del símbolo en tener como realidad subyacente no un objeto espiritual, sino un objeto con existencia material. Todas sus otras propiedades coinciden, sin embargo, con las que el símbolo posee, y por ellas se distingue de la alegoría.

La separación entre imágenes tradicionales y visionarias simples es más difícil. Nos hemos servido para ello del único método de que disponíamos : del estadístico. Mientras la mayoría de las imágenes tradicionales se basan en el parecido de figura exterior existente entre una esfera real y una esfera evocada, la mayor parte de las imágenes visionarias se fundamentan sólo en la semejanza de emoción que el poeta encuentra entre la realidad subyacente y la fantasía superpuesta.

Todos estos tipos imaginativos de que hemos hablado, tienen, pese a sus diferencias, una nota común : poseer un plano real al que pueden ser reducidas : desdibujado en el símbolo, posee máxima concreción o bulto en el resto de las figuraciones analizadas. En

cambio, en las visiones (insisto en que el significado que doy a esta palabra nada tiene que ver con el usual), no se encubre una distinta realidad: es una simple atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto.

Ahora bien: esa triple variante (símbolo, visión, imagen visionaria) tiene una nota común que la aglutina en un complejo único al que llamo fenómeno visionario. Por medio de ella, tal complejo se distingue en conjunto de las imágenes usadas tradicionalmente. En efecto, los tres términos de que hablamos coinciden en ser, de distintos modos, expresión de algo difuso, de algo sólo genéricamente determinable: en el símbolo es difusa la esfera de realidad; en la imagen visionaria, aunque muy claro el plano real, es difusa la cualidad de ese plano real que la evocación destaca; y, en fin, son difusas en las visiones las propiedades reales que las irreales atribuídas ponen de relieve. Todo lo contrario de lo que sucedía en las imágenes tradicionales, donde ni la esfera de realidad era difusa, ni tampoco lo eran las cualidades de la esfera real iluminadas por la fantasía superpuesta.

En resumen: la poesía moderna, atenuadamente ya desde Bécquer, pero de un modo mucho más intenso desde la generación del veintitantos de que es ejemplo representativo Aleixandre, significa una ruptura, en cuanto a las figuraciones imaginativas, con todo el inmenso período anterior, si prescindimos de algunos antecedentes aislados, algunos de los cuales hemos de considerar en el capítulo próximo.

CAPITULO IV

Iniciación y desarrollo del fenómeno visionario

Aparición de las «visiones»

NECESITAMOS hacer aquí un paréntesis, antes de volver al estudio de la imagen aleixandrina, pues nos conviene examinar, aunque sólo sea someramente, el nacimiento y el evolutivo desarrollo de los procedimientos visionarios. Así podremos encuadrar mejor a nuestro poeta en su tiempo, como sujeto de una tradición.

Echando una ojeada general sobre la poesía, observamos un primer dato: los tres términos de que se compone el genérico fenómeno visionario, no aparecen en la literatura española de un modo simultáneo: la «visión» madruga bastante más que la imagen continuada, e incluso más que el símbolo. Se da, quizá por vez primera, en la poesía anónima de los Cancioneros, que publicados en el siglo XVI son de indudable origen medioeval:

Luna que reluces
toda la noche alumbres.
¡Ay! Luna que reluces
blanca y plateada,
toda la noche alumbres
a mi linda enamorada.
Amada que reluces,
toda la noche alumbres.

(Del *Romancero General*, 1600.)

He aquí una sorprendente sinestesia, muy parecida a las abundantes de la poesía moderna: atribución de luz a algo que en la realidad carece de ella. Se trata de un tipo especial de visión, del que muy pronto volveremos a ocuparnos.

Pero éste y otros datos que podríamos hallar son únicamente fugaces y esporádicos antecedentes aislados. Con carácter de modernidad no tendremos la visión hasta Gustavo Adolfo Bécquer. El romanticismo inicial le había preparado el terreno, desrealizando el mundo en una búsqueda de la pureza y de la perfección que sólo en el ensueño encontraba. Por un lado, los milagros y la superstición, con su cohorte de fantasmas, con su aparato sobrenatural, hacen su aparición sistemática en las letras (*Leyendas* de Zorrilla, etc.); por el otro, se sabe que los cuentos de hadas que se extendieron por Europa y que hoy los niños de todo el mundo leen apasionadamente, son producto de los más antiguos románticos: los alemanes. He aquí, pues, los primeros síntomas de una evolución que sólo alcanzaría su primer desarrollo pleno en Bécquer. Antes de él no podemos rastrear todavía fenómenos imaginativos como los que hemos analizado en el capítulo anterior. Pero sí podemos hablar de que en el hervor del romanticismo se están cociendo las novedades que no tardarán en surgir. La experiencia romántica servirá, ante todo, para extirpar todo prejuicio contra la incorporación de lo irreal al dominio poético.

Y en efecto, la desmaterialización del mundo, ya iniciada, llega a su apogeo en el autor de *Las Rimas,* y como consecuencia, principia el reinado de la «visión» en la poesía española. Desmaterializar el mundo significa colorearlo con propiedades que no posee, que son irreales, y por lo tanto, visionarias. Así, las mujeres que el poeta sevillano canta suelen ser nebulosas o fantásticas:

> Yo soy un sueño, un imposible,
> vano fantasma de niebla y luz,
> *soy incorpórea, soy intangible,*
> no puedo amarte. ¡Oh, ven, ven tú!
>
> *(Rima XI.)*

Este ejemplo requiere comentario. A primera vista no parece que nos hallemos ante una visión, sino ante una imagen visionaria continuada (mujer como sueño, como fantasma) que califica a la realidad con dos de sus condiciones: incorporeidad e intangibilidad. Sin embargo, después de una previa labor analítica, comprenderíamos nuestro error. Bécquer no pudo llamar «fantasma» y «sueño» a una muchacha *sin antes haber contemplado a esa muchacha tocada de cua-*

lidades irreales, sin haberla visto como un ser flotador, vaporoso, inmaterial. Veamos los motivos que me impulsan a esta creencia. Si volvemos nuestra mirada hacia las imágenes tradicionales, nos daremos cuenta de que cuando Góngora llama «oro» al cabello de una muchacha, está destacando una cualidad «real» de ese cabello: el color rubio. Al contrario, con las imágenes «fantasma» y «sueño», Bécquer realza una cualidad «irreal» del plano subyacente «mujer»: su incorporeidad. No puede realzar otra condición distinta. En consecuencia, el poeta contempló en primer lugar a una mujer que poseía propiedades irreales (ser incorpórea, ser intangible) y quiso dar relieve a tales propiedades atribuyendo algunas imágenes al plano de realidad: mujer como fantasma, mujer como sueño.

Lo mismo sucede en los siguientes versos:

> Tú, sombra aérea, que cuantas veces
> voy a tocarte, te desvaneces...
>
> *(Rima XV.)*

Aquí «sombra» es imagen que saca a luz la evanescencia (atributo irreal) de otra mujer.

El ámbito de la lírica posterior ha sido así abierto por Gustavo Adolfo (aunque únicamente se encuentren visiones en sus versos, y no símbolos ni imágenes visionarias continuadas). De ahí su importancia, no sólo poética, sino también histórica. Es un hito que marca el comienzo de la poesía moderna española y su papel es semejante al que Verlaine y sobre todo Rimbaud ostentan en la poesía francesa (1). Efectivamente, Machado, Unamuno y sobre todo Juan Ramón Jiménez utilizarán las visiones alguna que otra vez, y la generación que sigue a tales escritores intensificará enormemente, como luego diremos, el empleo de esta clase de imágenes.

---

(1) Estos poetas son los primeros que en la lírica gala comienzan a utilizar las visiones de un modo sistemático. Véase ROLAND DE RENÉVILLE: *Rimbaud le voyant,* París, La Sirène, 1932; consúltese también W. FLEISCHER: *Synasthesie und Methapher in Verlaines Dichtungen,* 1911.

Aparición de la sinestesia

Comentario aparte merece un tipo especial de visión denominado sinestesia, de desarrollo más tardío dentro de la literatura moderna. De ella hemos hablado hace muy poco, al comentar su aparición en una bella cancioncilla incluída en el *Romancero General*. Se produce al atribuir sensaciones auditivas, olfativas, táctiles o visuales a elementos que por naturaleza no pueden tenerlas. El simbolismo y el parnasianismo, con sus precursores de nuestra vecina nación (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Samain y otros) la habían utilizado mucho (2). Rubén Darío, tan escasamente visionario, la usa, sin embargo, en alguna ocasión. No cabía menos en un admirador tan entusiasta de la poesía gala finisecular:

> Los claros clarines de pronto levantan sus sones,
> su canto sonoro,
> su *cálido coro,*
> que envuelve en un *trueno de oro*
> la augusta soberbia de los pabellones.
>
> (De *Cantos de Vida y Esperanza:* «Marcha Triunfal».)

Pero es sólo desde Juan Ramón Jiménez, cuando se emplea ya de un modo sistemático. En expresiones como «se oye la luz», «azul sonoro», «poniente que brama», este poeta da sonido visionario a algo que sólo tiene coloración. O puede también utilizar el procedimiento inverso: atribuir olor o color a fenómenos puramente auditivos: una flauta suena «con música y con aroma»; el lamento de un verderol es «malva», etc. Los poetas de la generación siguiente utilizarán la sinestesia con mucha frecuencia, y concretamente, la usará Vicente Aleixandre con máxima generosidad.

Aparición del símbolo

Si Bécquer era el primer poeta moderno que se sirvió de las visiones, Antonio Machado será el que aporte a la lírica moderna el empleo del símbolo. Tenía para ello un antecedente en nuestra his-

(2) Sobre la sinestesia y su historia trata AMADO ALONSO en *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Buenos Aires, 1940. Consúltese también W. FLEISCHER, obra citada.

toria literaria: el de San Juan de la Cruz, cuyos poemas de la *Noche oscura* y de la *Llama de amor viva* eran dos originales y profundas intuiciones simbólicas (3). He aquí un ejemplo de Antonio Machado que tomo de *Soledades, Galerías y otros poemas,* libro publicado en 1907:

Y era el demonio de mi sueño el ángel
más hermoso. Brillaban
como aceros los ojos victoriosos,
y las sangrientas llamas
de su antorcha alumbraron
la honda cripta del alma.

—¿Vendrás conmigo? —No, jamás; las tumbas
y los muertos me espantan.
Pero la férrea mano
mi diestra atenazaba.

—Vendrás conmigo... Y avancé en mi sueño,
cegado por la ropa luminaria.
Y en la cripta sentí sonar cadenas,
y rebullir de fieras enjauladas.

(*Obras completas*, XLIII.)

Este ángel, este demonio de victoriosos ojos acerados es símbolo de los apetitos oscuros o inconfesables del alma; al contrario de lo que sucede en otra pieza, donde la figura que asoma es símbolo de los buenos deseos, de las zonas blancas o puras del espíritu:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.

—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.

—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.

(*Obras completas*, LXIV.)

(3) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz.* Madrid, 1942.

Quizá resulte más interesante todavía ver como el símbolo sirve en manos del gran poeta para cargar de emotividad la simple descripción de un paisaje:

> Las ascuas de un crepúsculo morado
> detrás del negro cipresal humean...
> En la glorieta en sombra está la fuente
> con su alado y desnudo Amor de piedra
> que sueña mudo. En la marmórea taza
> *reposa el agua muerta.*
>
> (*Obras completas*, XXXII.)

El verso último parece un redoble funeral; nos hiere con una extraña melancolía. Ello se debe sin duda a que debajo de ese concepto—«agua muerta»—está escondido, haciéndolo trascender, un plano real distinto, teñido de humanas resonancias: la ilusión muerta, la alegría muerta: el muerto existir.

No olvido que todo paisaje—según se ha afirmado más de una vez—es un estado de alma. De este modo, todo paisaje habría de ser, en sentido lato, un símbolo más o menos difuso. Pero no podemos estirar tanto los conceptos: correríamos el riesgo de que el significado de ellos se fuese proporcionalmente anulando. Lo que sucede es que algunos paisajes tienen más condensado que otros su carácter simbólico, y en algunos momentos (como en el «agua muerta», de Machado) el lector puede ver perfectamente formada debajo una diferente realidad que ilumina desde dentro las palabras.

Unamuno y Juan Ramón Jiménez usaron también del símbolo, aunque con posterioridad al autor de *Campos de Castilla*. En la página 17 poníamos un ejemplo del gran profesor salmantino. He aquí otro de Juan Ramón:

> Dolor, dolor, ¿en qué región del alma anidas,
> pájaro torvo y lúgubre de noches y de inviernos,
> que aun por las flores, con las palomas digeridas
> asomas el rencor de tus ojos eternos?

Aparición de la imagen continuada

Mayor importancia tiene aún el nacimiento de la imagen continuada, que se realiza por vez primera en los versos de Juan Ramón Jiménez, a lo largo de su segunda época, es decir, la señalada por el uso de los alejandrinos. Escojo el ejemplo más claro, que pertenece a época posterior: el sol queda visto como «perro de luz» que lame la blancura de un lecho, desde el principio al final de la composición:

Sólo tú me acompañas, sol amigo.
Como un perro de luz, lames mi lecho blanco;
y yo pierdo mi mano por tu *pelo* de oro,
caída de cansancio.
¡Qué de cosas que fueron
se van... más lejos todavía! Callo
y sonrío, igual que un niño,
dejándome *lamer de ti, sol manso.*
De pronto, sol, te *yergues,*
fiel guardián de mi fracaso,
y en una algarabía ardiente y loca,
ladras a los fantasmas vanos
que, mudas sombras, me amenazan
desde el desierto del ocaso.

(«Convalecencia», de *Estío*, 1915.)

Madurez de los procedimientos visionarios

Pero hasta la generación siguiente, integrada por Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Juan J. Domenchina (4), como primera promoción, y por Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre, como promoción segunda, no alcanzarán plena madurez los procedimientos visionarios, aunque no en todos ellos esta madurez esté representada con idéntica intensidad. En la obra de tales poetas se producirá, en ocasiones, el símbolo; mas será sobre todo la visión lo peculiar. La imagen visionaria continuada, y sobre todo,

(4) Juan J. Domenchina no formó en estos grupos, pero cronológicamente es asimilable.

la imagen visionaria continuada a poema entero, sería difícil hallarla fuera de la obra aleixandrina, donde existe ya en abundancia. No pudiendo detenerme en la consideración detenida de todos estos escritores, me limitaré a mostrar algún ejemplo guilleniano de visión, demorándome algo más en García Lorca, por las especiales características que este último nos pueda ofrecer.

Si leemos una pieza de *Cántico* titulada «Caballos en el aire», observaremos que Guillén describe a tales animales como si los viese cinematográficamente al «ralenti», «lentísimos partiendo y ya en el aire»,

> con lentitud y precaución de tacto
> las patas se despliegan
> avanzando a través
> de una tarde sin luna.

En otro lugar («El ruiseñor») se habla de «un día—parado en su mediodía». O se dice que la nieve «canta» («La nieve»). En todos estos casos hay atribuciones de cualidades irreales a los objetos: lentitud irreal de los caballos; detención del tiempo en el ejemplo de «El ruiseñor»; sinestesia, en el de «la nieve».

La visión popular: Federico García Lorca

La indagación que vamos a realizar en la obra lorquiana no será mucho menos somera, pero antes de entrar en esa labor necesito hacer unas consideraciones previas, de carácter más general, que nos ayudarán en nuestro trabajo.

La causa tal vez más importante que nos puede explicar la intensificación visionaria a que antes he aludido sería la desestimación de lo racional, arrastrada desde el pasado siglo, y que, como decíamos en el capítulo III, impregna toda nuestra centuria, inyectando su savia hasta en la filosofía y en las teorías estéticas. Inmersos en una corriente general, pueden abrirse ahora los ojos de los poetas para ver y gustar una especial poesía que hasta entonces había permanecido casi olvidada: la poesía lírica popular, que manando desde las honduras de la Edad Media no se interrumpe hasta nuestros días. La que llamaríamos «poética popular» se ha

adelantado en muchos siglos a la culta: fué siempre, y sigue siendo hoy, desdeñadora de la lógica, no sólo de la sintáctica o idiomática, sino también de la mental, la que tiene por misión relacionar lo semejante con lo semejante (*). La poesía pupular acepta gustosa y complacida las onomatopeyas sin otra significación que la puramente rítmica. Esta tendencia puede ser vista hoy, ahora mismo, sin más que detenerse a escuchar las frases que se pronuncian en algunos juegos infantiles o las canciones del pueblo. Muchos de nosotros hemos jugado en nuestra niñez a «justicias y ladrones». A todos los muchachos les encanta ser «ladrones» y detestan ser «justicias». Para resolver este terrible conflicto sin necesidad de una conflagración, se recurre a un sencillo expediente: se echa a suertes el codiciado puesto de «ladrón», y para ello se utiliza en general la fórmula siguiente:

Una, dole,
tele, catole,
quile, quilete,
estaba la reina
en su gabinete,
vino Gil,
apagó el candil,
candilín, candilón,
cuenta las veinte que las veinte son.

El pueblo ama el disparate salado y chispeante, aunque carezca de sentido, y por eso las situaciones que en su lírica presenta suelen ser imprevistas o ya imposibles y verdaderamente visionarias:

Debajo de la hoja
de la lechuga,
tengo a mi amante malo
con calentura.

Debajo de la hoja
de la verbena,
tengo a mi amante malo,
¡Jesús, qué pena!

(*) Sobre el carácter alógico que puede poseer la lírica primitiva o popular, véase, entre otros: Otto Jespersen, *Humanidad, nación, individuo*. Rev. de Occidente, Argentina (Buenos Aires), 1947, págs. 235-242.

Debajo de la hoja
del perejil,
tengo a mi amante malo
y no puedo ir.

Pues bien: sobre esta vieja tradición, unas veces sólo irracionalista y otras de índole visionaria, que venía lentísimamente fluyendo a través de las centurias, envasadas en una ignorada vena de riquísima fantasía, de coloreados despropósitos, y alejada por completo del espíritu constructivo de la poesía culta, se levanta la figura genialmente sintética de Federico García Lorca. Hasta él habían sido otros y no los irracionalistas y visionarios los elementos de la poesía popular que atrajeron la solícita atención de los eruditos y poetas, demasiado preocupados con el contenido lógico e ideológico de las composiciones literarias para poder admitir y, menos aún, admirar tales elementos.

Recoge, Lorca, por ejemplo, de los labios del pueblo esas irracionales onomatopeyas, a las que antes aludimos, y que no le parecen insignificantes por carecer de significado. Simples valores consonánticos bastan para que el poeta granadino justifique el empleo de un vocablo inventado, vacío de contenido ideológico (qué lejos Fray Luis de León, qué lejos, ¡ay!, Luzán, qué remoto Boileau):

uco, uco uco, uco,
Abejaruco.

O bien no ya el valor consonántico, sino el cromático, le parece justificador de un verso sin sentido:

Verde que te quiero verde.

El poeta forma adjetivos redundantes, pero expresivos, procedentes también de la rica cantera del cancionero anónimo: «noche que noche nochera», «luna lunera», etc. O escribe poemas como el de la «Canción china», que carece enteramente de significado, excepto, claro, del poético. ¡Buen terreno para el crecimiento y ensanchamiento de lo visionario! Y, en efecto, la obra de García Lorca está llena de ese continuo burbujear de la fantasía, de esos saltos mortales hacia el misterio más poético, de esas resaladas piruetas

que constituyen lo que llamaríamos la «visión popular». Compárense estos versos:

Por la luna nadaba un pez.
La monja
cantaba dentro de la toronja...

(Vals en las ramas.)

con aquellos otros, anónimos, que no hace mucho transcribimos. Se trata, en definitiva, de lo mismo, de la localización irreal de un objeto:

Debajo de la hoja
de la verbena
tengo a mi amante malo,
¡Jesús, qué pena!

El superrealismo

Esta concepción estética de índole irracionalista, y, en consecuencia, de índole visionaria, andaba también dispersa en otros movimientos distintos del popular lorquiano, e incluso aparentemente contradictorios entre sí (creacionismo en España; dadaísmo y otras escuelas en el extranjero) y va a sufrir aún una mayor incrementación en nuestro país a partir de lo que se ha dado en llamar superrealismo, que dentro de la literatura española no lo fué en sentido estricto, ni puede clausurársele en los cerrados caracteres de la escuela francesa (5). En la teoría superrealista la primacía del instinto es proclamada con valor excluyente, y queda eliminado (por lo menos así lo quiere la doctrina) todo tamiz racional en el acto de la creación artística. Tan absorbente poética no exige formulismos constructivos, sino libres ramalazos de la intuición, relampagueantes iluminaciones, y tiene su conocida base científica, como es sabido, en las teorías freudianas que habían penetrado y explorado, a fines del pasado siglo, una vasta zona espiritual que hasta entonces había escapado al afilado bisturí de la ciencia. Una zona no controlada por el intelecto y que, sin embargo, era la fuente de multitud de hechos psíquicos, inexplicables sin el auxilio de la nueva teoría y de las prácticas psicoanalíticas subsiguientes. Después de la aportación

(5) GERARDO DIEGO: «Vicente Aleixandre», *ABC*, Madrid, 26 de enero de 1950.

freudiana se ensancha el conocimiento del brote de la creación artística, al atribuirse el origen de las fundamentales intuiciones de esta clase, no a la lúcida región intelectual, sino a esa enigmática y oscurísima sima hundida en el espíritu que el profesor vienés bautizara con el nombre de subconsciencia. Por eso, los superrealistas, y no sólo ellos, pretenden hallar en la subconsciencia el único hontanar del arte. Las palabras que sobre la eliminación de lo racional en el acto de la creación escribiera el teorizador del movimiento francés, André Breton, son terminantes: «(el superrealismo es un) automatisme psychique pure par lequel on se propose d'exprimer... le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, *en l'absence de tout controle exercé par la raison,* en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale» (6). Tal es la teoría. En la práctica, el superrealismo puro no existió nunca (y en España, desde luego, ningún poeta en sus versos parece haber pretendido aquella extremosidad). Siempre había de obrar en el poeta un instinto artístico para prohibirle que ciertas materias demasiado abruptas emergiesen con su muerto lastre no significativo. La escritura así no resultaba totalmente automática (7) ni los estados espirituales eran de puro vertimiento onírico, como la escuela superrealista ha pretendido evidenciar. Si no existe una conciencia creadora, el poema no se produce. Sin una mínima elaboración, la poesía queda sustituída, en último término, por un gárrulo desvarío de valores extrapoéticos.

El superrealismo de Aleixandre: sus fuentes

La escuela superrealista española, de alguna manera hemos de llamarla para entendernos (Lorca, con *Poeta en Nueva York;* Alberti, con *Sobre los Angeles;* Cernuda, con *Un río, un amor,* y Aleixandre con su segundo libro, *Pasión de la Tierra),* nació con independencia de la escuela francesa de análoga tendencia (8), y

(6) André Breton: *Manifeste du surrealisme,* París, 1924, ed. Kra.
(7) Vicente Aleixandre: Prólogo a la segunda edición de *Pasión de la Tierra,* Colección Adonais, XXXII, Madrid, 1946.
(8) Dámaso Alonso: *Ensayos sobre Poesía Española,* ed. Revista de Occidente Argentina, 1946, pág. 358 Del mismo autor, léase el Discurso de contestación a Vicente Aleixandre, con motivo del ingreso de éste en la Real Academia Española, Madrid, 1950, pág. 43.

sólo después, en marcha ya el movimiento hispano, puede hablarse de contactos entre una y otra. De este modo, si nos referimos a Aleixandre, los ingredientes superrealistas visibles en *Pasión de la Tierra* proceden, por un lado, de la tradición visionaria española que hemos examinado páginas atrás; por otro, del conocimiento que el poeta tenía de los trabajos de Freud sobre la subconsciencia y la relación de la subconsciencia con el arte (9); y aun habría que apuntar un nuevo factor importante: las obras, leídas por Aleixandre, de Rimbaud y de Joyce (poeta uno, novelista el otro) que acaso hayan sido, fuera de nuestra Patria, los dos grandes maestros del irracionalismo general literario que imperaba a la sazón en la Europa de entonces.

El superrealismo aleixandrino sufrió luego una sucesiva depuración. Si no fué nunca puro—ni aun en *Pasión de la Tierra*—cada vez lo había de ser menos. Podemos considerar en este sentido, sólo en este sentido, a *Espadas como Labios*, *La Destrucción o el Amor* y *Mundo a Solas* como las distintas etapas o cribas por donde fué filtrándose la expresión de nuestro poeta, que así llegó a la clásica limpidez de *Sombra del Paraíso* y de los libros subsiguientes (*Desamor* e *Historia del Corazón*). Al mirar hacia estas últimas obras, casi no podemos reconocer por ningún sitio el mayor o menor superrealismo inicial. Todo es en ellas limpio, construído, brillante. Unicamente en ciertos rasgos notaríamos restos de esa escuela, ya que Vicente Aleixandre conserva lo que llamaríamos máximas aportaciones de ella: cierta libertad expresiva y la utilización en gran escala de los procedimientos visionarios.

---

(9) Vicente Aleixandre: *op. cit.* Véase también del mismo autor el prólogo a la segunda edición de *La Destrucción o el Amor*, ed. Alhambra, Madrid, 1945.

CAPITULO V

Consecuencias literarias del tipo de creación superrealista

En los capítulos II y III hemos estudiado de un modo general la estructura de las imágenes modernas, hallando unas cuantas peculiaridades, que aunque más abundantemente visibles en los versos de Aleixandre, caracterizan también, en distinta proporción, los de otros poetas de nuestra centuria. En el capítulo IV hemos hecho un largo paréntesis para mostrar esto último: vimos cómo en Bécquer, en Machado, en Juan Ramón Jiménez, y aún más en Guillén, Lorca, etcétera, se produce el fenómeno visionario (y lo mismo podríamos haber indagado con éxito las literaturas extranjeras). Hora es de dar por cerrado ese meandro, y de encararnos de nuevo, y ya específicamente, con la obra aleixandrina.

A partir de su segundo libro, *Pasión de la Tierra,* da inicio Aleixandre, como otros poetas contemporáneos suyos, a un nuevo tipo de escritura con la que pretende expresar zonas del espíritu que podemos afirmar estaban, en cierto modo, vírgenes de revelación poética. Este zahondar en el subconsciente tiene muy variadas consecuencias literarias. Nos importan señalar, por lo pronto, algunas de ellas. De una parte se verificará una enorme intensificación de los elementos visionarios; de otra, se impondrá en la poesía, muchas veces, un ilogicismo idiomático y mental que, sin embargo, no acarreará, por las razones que luego hemos de ver, un detrimento de valor lírico en las composiciones así tratadas. Intentaremos comprobar también en el presente capítulo cómo las frases hechas y los mitos pueden servir de pauta subconsciente a visiones o representaciones poéticas, sin que el poeta, y en consecuencia el lector, tengan conciencia clara de ello.

Intensificación del fenómeno visionario

Al examinar esta poesía salta un primer hecho a la vista: las imágenes que hemos llamado «tradicionales» han desaparecido casi por completo. Ni en *Pasión de la Tierra,* ni en *Espadas como Labios* son rastreables. Sería difícil hallarla en *La Destrucción o el Amor* y en *Mundo a Solas*. Y solo asomarán, y muy débilmente, muy de Pascua en Ramos, a partir de *Sombra del Paraíso*.

Pero el significado de esta estadística puede ser agigantado aún. Aleixandre, contra lo que parecerían indicar los datos anteriores, es poeta de gran fantasía, irradiadora de constantes disparos imaginativos. Sólo que éstos son de condición visionaria. Si tomamos un libro que muestra ya cierto rebajamiento en el número de imágenes con respecto a los anteriores, si nos enfrentamos con *Sombra del Paraíso,* obtendremos resultados muy claros: de los cincuenta y dos poemas de que consta, once están constituídos, cada uno de ellos, por una sola imagen continuada que se extiende desde el principio hasta el final de la respectiva composición; veintidós por una sola visión principal, de la que pueden depender otras subsidiarias, y las diecinueve piezas restantes se hallan totalmente rafagueadas por múltiples descargas independientes que van acribillando cada una de sus estrofas y hasta cada uno de sus versos.

¿Cuál es la causa de tan extraño fenómeno? ¿Por qué esta intensificación de lo visionario? No parece difícil responder a tal pregunta. Sin duda, se debe a la especial técnica con que los versos de nuestro poeta han sido escritos. Cuanto más se adentre un poeta en las zonas abisales de su espíritu, serán más intensamente visionarias sus manifestaciones poéticas, *porque la expresión normal de la subconsciencia es de esa índole*. La afirmación que acabo de apuntar no es caprichosa: está basada en el análisis de un acto característicamente subconsciente: en el análisis de los sueños. En efecto: las representaciones oníricas utilizan no sólo los símbolos, sino también las visiones y las imágenes visionarias. Pero antes de seguir adelante es necesario que comprobemos este punto.

a) *Las visiones en el sueño.*—Es indudable que los sueños adoptan muchas veces el aspecto de verdaderas visiones. Uno que cierto amigo mío me aseguró haber tenido puede quizá arrojar alguna luz sobre lo que acabamos de exponer. Este muchacho, trabó conocimiento hace ya algunos años con determinado personaje X, por quien sentía, desde tiempo atrás, profunda admiración. Durante la noche de aquel día soñó que X era un mítico ser gigantesco, cuya cabeza, soberanamente, rozaba el firmamento estrellado: atribución, pues, de cualidades irreales (tamaño cósmico) a un cuerpo humano. No creo que nadie pueda encontrar diferencia alguna entre la configuración de esta fantasía inconsciente y la que nos presentan algunos poemas de *Sombra del Paraíso*:

> Sí, poeta: arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas
> un destello del sol,
> y mira a la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,
> mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente
> y tus manos alzadas tocan dulce la luna,
> y tu cabellera colgante deja estela en los astros.
>
> («El Poeta».)

b) *Los símbolos en el sueño.*—El concepto que Freud tenía del símbolo no coincide con el que yo he expuesto en el capítulo II del presente libro. El psicólogo vienés daba este nombre a algo mucho más genérico. De todos modos, el símbolo, tal como lo hemos definido, existe en los procesos oníricos. Cuando el plano real que late bajo el contenido manifiesto (1) es de índole espiritual (2), el sueño lo representa «por medio... de imágenes visuales», nos dice el creador del psicoanálisis (3). Freud pone en su obra varios ejemplos de este tipo de símbolos: «el equipaje con el que viajamos es la «carga de los pecados que nos abruman» (4); «el no alcanzar un coche que

---

(1) Recordemos que FREUD llama «ideas latentes» a los impulsos provocadores de los sueños, y «contenido manifiesto» a la representación plástica de ellos.

(2) En las páginas 16-17 definíamos el símbolo como una figuración que entre otras condiciones poseía un plano real de índole espiritual.

(3) Véase S. FREUD: *Obras completas.* VII, «La interpretación de los sueños» (tomo II), traducción de Luis López Ballesteros. Biblioteca Nueva, Madrid, 1934, pág. 53.

(4) *Op. citada,* pág. 68.

parte sin nosotros es (...) representación del *sentimiento* (5) que el sujeto experimenta ante la diferencia de su edad con la de una persona deseada (6)», etc.

c) *Las imágenes visionarias en el sueño.*—Al hablar de las imágenes visionarias en la lírica, separábamos las que eran continuadas de las que no lo eran. Tenemos que prescindir aquí de esa distinción, porque en los sueños no tiene sentido hablar de la continuidad o no continuidad de una imagen. Por tanto, para concluir que una figuración onírica es de carácter «visionario», hemos de fijarnos en si posee aquella otra característica que diferenciaba, de un modo general, las imágenes aleixandrinas de las tradicionales. Las primeras, decíamos, no exigen parecidos de figura exterior entre los dos objetos comparados, el real y el evocado (al contrario de lo que sucede con las segundas). Basta con que las emociones que ambos nos provoquen sean semejantes. Pues bien: las imágenes de los sueños son también, muchas veces, del tipo que es frecuente en Aleixandre. Si los toros (plano evocado B) representan al hombre en su actitud genesíaca (plano real A), como Freud en varios lugares de su obra ha afirmado, es evidente que el sueño en este caso no está echando mano de parecidos de orden formal entre las dos esferas, la de realidad A y la de fantasía B, sino que, como la poesía más moderna, halla la ecuación de un par de términos A y B si ambos producen emociones de tipo parejo. Por eso, la interpretación de las metáforas oníricas se obtiene haciendo que el paciente asocie un término A que le ocasione un sentimiento igual al que el término B del sueño le causaba. «A» será entonces la *traducción de* «B». (Naturalmente lo dicho sólo es un esquema simplista del procedimiento psicoanalítico, porque no se trata de una fórmula tan sencilla) (7).

---

(5) El subrayado es mío.
(6) *Op. citada*, pág. 68.
(7) S. FREUD: *Op. citada.*

Nociones contrapuestas y nociones contradictorias

Por tanto, la escritura de raíz superrealista o subconsciente que Vicente Aleixandre ha adoptado a partir de su segundo libro (y que luego, como hemos dicho ya, se va atenuando hasta casi desaparecer), acarrea una importante consecuencia para todas sus obras : la intensificación extraordinaria de lo visionario. Pero igualmente trae consigo otra, no menos significativa : que en el mismo poema puedan asociarse nociones contrapuestas y hasta contradictorias.

Se dan muy repetidamente, a lo largo de la obra de nuestro poeta, violentos contrastes de color—luz, tinieblas ; día, noche—, de tamaño—escarabajos junto a estrellas, hierbas diminutas al lado de lunas soberanas—, etc. Lo extremadamente poderoso se alía con lo infinitamente indefenso. Lo alegrísimo con lo que se consume en el más acerbo dolor. Todo lo cual tiene una larga tradición en la literatura, tanto extranjera como española, sobre todo en sus etapas barrocas, pero esta tradición se ve reforzada por la nueva técnica que el autor de *Pasión de la Tierra* sigue ahora. Esta afirmación que apunto tiene su base en la experiencia de todos los días. Es cosa sumamente comprobada y conocida por la ciencia psicológica, que la atracción subconsciente de los contrarios no es, ni mucho menos, infrecuente. Las asociaciones de ideas que nuestra mente realiza cada minuto, nutrida por el trasfondo psíquico, como de una dudosa y vacilante sombra ascendente, reúne con frecuencia no casual nociones como «blanco-negro», «ruido-silencio», etc.

Pero esta ley que parece regir, en parte, el ciego rincón espiritual no iluminado por la inteligencia, ocasiona, no sólo los mencionados contrastes aleixandrinos, sino también numerosas contradicciones lógicas que pueden ser extraídas de sus poemas. Contradicciones que no invalidan—sólo caracterizan—su calidad lírica.

Veamos algunos casos concretos. Tomaré solamente ejemplos de *Sombra del Paraíso*, haciendo constar que este libro, perteneciente a la última época de Aleixandre, es el que menos acusa la técnica del alogicismo. En *Pasión de la Tierra*, en *Espadas como Labios*, en *La Destrucción o el Amor*, se da ésta con frecuencia mucho más grande, pero precisamente por ello un lector no avezado podría en-

contrar alguna dificultad en la interpretación de los versos aducidos, cosa que para la claridad de mis réflexiones me conviene evitar. Pues bien: en el poema titulado «Destino trágico» se pinta un irreal bosque bajo el océano:

> Muchas veces pensasteis en el bosque.
> Duros mástiles altos,
> árboles infinitos
> bajo las ondas adivinásteis poblados de unos pájaros de
> espumosa blancura.
> Vísteis los vientos verdes
> inspirados moverlos,
> y escuchasteis los trinos de unas gargantas dulces:
> *ruiseñor de los mares, noche tenue sin luna,*
> *fulgor bajo las ondas,* donde pechos heridos
> cantan tibios en ramos de coral con perfume.

El poeta ha visto unos ruiseñores bajo el mar (noción atraída por la identificación mar-bosque). Ahora bien: los ruiseñores cantan durante las horas nocturnas, y cantan mejor cuanto más sombría sea la noche. El trabajo de la subconsciencia empieza en este momento, asociando la idea «noche sin luna» a la de «ruiseñor» antecedente. El cuadro se ha ampliado ya: bajo las ondas hay ruiseñores y noches sin luna (¡maravillosa fantasía!). Pero, a su vez, la palabra «luna» atrae la noción «fulgor», resultando que no habiendo «luna» existe, sin embargo, luminosidad en esa noche submarina.

En «Los Dormidos», composición perteneciente al mismo libro, tenemos otro caso de la misma índole. Aquí se contempla a nuestro planeta como bacante *desnuda* primero:

> La tierra vuela alerta, embriagada de visos
> de deseos, *desnuda, sin túnica,* radiante,
> bacante, en los espacios que un seno muestra hermoso,
> azulado de nenas, de brillos, de turgencias.

Y como una «victoria» *vestida,* en la estrofa inmediata:

> ¡Mirad! ¿No veis un muslo deslumbrador que avanza?
> ¿Un bulto victorioso, *un ropaje estrellado*
> que retrasadamente revuela, cruje, azota
> los siderales vientos azules, empapados?

La carencia de lógica, observable al comparar estas estrofas entre sí, y en el caso del «ruiseñor de los mares» antes aducido, no afecta, sin embargo, a su integridad poética, «porque el lector va reproduciendo el sucesivo encadenamiento de conceptos contradictorios que el poeta ha experimentado antes». No. No pueden sufrirse sorpresas desorientadoras. Es como seguir las nítidas huellas que alguien dejara impresas en la nieve.

Falta de lógica externa: la lógica interna

Cierto. Este tipo de poesía carece, en parte, algunas veces, de lógica exterior, lo que no quiere decir que carezca de sentido (8). El arte puede saltarse bonitamente, a la torera, las leyes de ordenación mental que siglos de disciplina del intelecto han acumulado sobre el hombre. Precisamente lo que se llama «intuición» (y la intuición artística sería sólo un caso específico de ese abarcador fenómeno genérico) consiste en un superior conocimiento de verdades, producido por modo instantáneo, *más allá de todo posible raciocinio*, con independencia de los esquemas rígidos, inmóviles, que el cerebro, para su labor, precisa.

Ahora bien: el arte de que hablamos, obrando intuitivamente, debe de estar justificado por una necesidad interior. Esto es, por una disposición *necesaria* de los materiales poéticos, no sujetos a un orden de otra clase. Veo un ejemplo concreto de ésta que llamaríamos *lógica interna* precisamente, en el caso que en la página 53 exponíamos como falto de la otra clase de lógica, la externa: el de la tierra contemplada, en un primer plano, como bacante desnuda y en un contradictorio segundo, como victoria vestida. El poeta intenta expresar allí la gloriosa plenitud dionisíaca del mundo. Se le ocurre entonces una imagen: «tierra-bacante». Pero este concepto lleva necesariamente consigo la visión de la desnudez. En este momento, una segunda imagen viene a reforzar la primera: la del «bulto victorioso». Parece como si Aleixandre diese un paso más en la presentación de la gloriosidad universal (permítaseme el vocablo) mirando

(8) Consúltese Pedro Salinas: *Literatura española en el siglo XX*. Ed. Séneca. México, 1941. (Capítulo «Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor».)

ahora al objeto de su poetización soplado por ráfagas de victoria. Nuevamente, un inevitable recuerdo determina aquí la introducción de los vestidos de ese «bulto victorioso»; el recuerdo de las hermosas «victorias» de la escultura griega (9). Ha habido, en consecuencia, si no lógica externa en ambas asociaciones, sí una poderosa trabazón interior, una verdadera necesidad poética: Aleixandre, para lograr un resultado artístico, precisaba de un escalonamiento ascendente de imágenes. Para esa graduación desde lo dionisíaco a lo victorioso tenía que servirse de dos instantáneas consecutivas (tierra vista como bacante y tierra vista como victoria) que llevaban implícitas las nociones contradictorias que hemos considerado antes (bacante «desnuda» y victoria «vestida»).

Carencia de la lógica exterior, pero no de la interior, de la única que el arte requiere.

Expresiones o visiones apoyadas en recuerdos subconscientes de frases hechas

Esta poesía se apoya muchas veces, como vamos viendo, en recuerdos asociados por vía subconsciente. El «ruiseñor» del poema «Destino trágico» atrae la noción «noche sin luna» (véase la página 53); la palabra «bacante» va acompañada de su tradicional desnudez; el «bulto victorioso» de sus esculturales ropajes griegos. El subconsciente parece como si actuase a la manera del minero que, arrancando la roca, arranca también la vena aurífera en ella incrustada. En ese oscuro fondo de nuestro espíritu, los conceptos no muestran hallarse independientes, sino fuertemente vinculados a otros que son como su inevitable cortejo. Son sistemas de nociones, más que nociones aisladas, los que allí existen: tirando del sol que centra estos planetas, sale a relucir toda la constelación. Para seguir con un ejemplo ya mencionado, los conceptos «ruiseñor», «noche sin luna» y «fulgor» constituirían uno de estos grupos de estrellas ligadas, que conjuntamente emergen cuando la principal de entre ellas («ruiseñor» en este caso) aflora.

Veremos ahora cómo a veces oraciones enteras sirven de falsilla

(9) Que, como es bien sabido, tienen vestiduras.

subconsciente a expresiones poéticas: frases hechas, pongo por caso, que al asomar a flor de verso, se transforman de tal modo que de algo puramente expresivo pasan a ser algo visto plásticamente, y aun en forma de visiones. Por ejemplo: la expresión popular «calado de frío hasta los huesos», puede convertirse en esta otra de *La Destrucción o el Amor:* «viento negro secreto que sopla entre los huesos» (10), donde se atribuye al viento una cualidad irreal (soplar entre los huesos). Un momento de la composición titulada «La muerte o antesala de consulta» (del libro *Pasión de la Tierra)* puede ser analizada en igual sentido. Una frase hecha, «ponerse los pelos de punta» (a causa del miedo), sirve de pauta a un instante del poema. Aleixandre se refiere a unos trágicos seres que esperan la muerte, diciendo: «sus barbas crecían hacia el espanto». Observamos que esta expresión es casi la misma anterior, aunque cada una de sus palabras queda ahora sustituída por otra equivalente: «pelos» se transforma en «barbas», y «ponerse de punta» se trueca en «crecer». La preposición «hacia», que no se da en la frase pautadora, unida a los cambios introducidos, basta para que la fórmula fraseológica se convierta en visionaria.

Que la utilización en poesía de esta especie de bloques «prefabricados» (si vale la imagen) es una consecuencia más del superrealismo, con su escritura próxima al automatismo subconsciente, queda comprobado cuando vemos que las representaciones oníricas los utilizan también, dándose en ellas, igualmente, la conversión de lo que es simplemente expresivo o comparativo en algo formulado plásticamente. Me serviré para exponer este punto de uno de mis propios sueños. Me habían impresionado bastante (por motivos que no son del caso) unas líneas que cierto amigo mío me escribiera: «X se ha puesto gordo como un cerdo». Pues bien: soñé que X había sido atropellado por un automóvil. Las ruedas del vehículo seccionaron completamente el pie de la víctima. En la calle quedaba ésta, tendida, y junto a ella, separado, el pie, «que resultaba ser un jamón».

El sueño había tomado literalmente los conceptos contenidos en una frase hecha («engordar como un cerdo»). O de otro modo: las

(10) Véase Dámaso Alonso: «La poesía de Vicente Aleixandre» en *Ensayos sobre poesía española.* Ed. Revista de Occidente Argentina. Buenos Aires, 1946, página 367.

nociones que sólo comparativamente establecía ésta habían cuajado plásticamente.

Si queremos examinar aún otro ejemplo, tomado ahora de una autoridad en la materia, abramos el segundo tomo de *La interpretación de los Sueños*, de Freud, por la página 52 de su edición castellana (11). Leeremos allí que la expresión popular alemana «quedarse sentada una mujer» (equivalente teutón de nuestro «quedarse para vestir imágenes») tiene en cierto sueño una representación literalmente visual.

El procedimiento que acabo de exponer no es, en su esquema, una novedad absoluta. El conceptismo del XVII se había valido igualmente en su lenguaje de frases hechas, transformadas levemente por el escritor (un Quevedo, un Gracián) para conseguir determinados efectos. Había, sin embargo, una diferencia con el tipo aleixandrino. Los escritores barrocos usaban esa técnica de un modo *absolutamente consciente*. El poeta que estudiamos se sirve de ella, pero de modo no consciente. Al escribir el poema, puede no darse cuenta de que la visión en él plasmada se enraíza sobre un fondo de fraseología popular. En consecuencia, el lector, ante uno y otro caso, reaccionará también de manera diferente. Al leer a Quevedo necesita, si ha de recibir una impresión, conocer la frase hecha que ha estimulado la aparición de la nueva. En cambio, para emocionarse, no precisa de este conocimiento cuando lee al autor de *Pasión de la Tierra*.

Expresiones o visiones apoyadas en mitos

Pero la falsilla subconsciente puede ser también un mito, ya clásico, ya bíblico, ya popular. Para evitar confusiones conviene aclarar lo que yo entiendo por esa palabra. Mito sería todo lo que pueda tener una contextura religiosa, tanto las historias evangélicas o mosaicas como las contenidas en las mitologías propiamente tales, o los cuentos de aparecidos, etc., que narran «las viejas tras el fuego». Pero entendamos: estarían en un profundo error quienes pensasen que hago una pública confesión de mis creencias por medio de esta

(11) Biblioteca Nueva, tomo II, volumen VII de las *Obras completas*. Madrid, 1934.

terminología. Nada más burdo que tal interpretación. Nada más ajeno a mi propósito. Se trata simplemente de agrupar, bajo el mismo nombre, bajo la misma bandera, los diversos elementos sujetos a una tradición «creída» por los hombres.

Pues bien: tales «mitos», como otros muchos términos que forman la cultura mayor o menor de cada cual, se hallan en la subconsciencia mezclados con pasiones, deseos, aspiraciones, etc.; están allí en un desorden no luminoso, en un como barajado *revolutum*, en un caos oscuro; pero pueden emerger hasta las composiciones poéticas («como emergen hasta las representaciones oníricas» (12), cuajando otra vez en lo que originalmente fueron: en hermosura; aunque ahora esta belleza tenga nuevas facetas, brillos nuevos. Es decir: la poesía se servirá también, en ocasiones, de los mitos, pero sólo usará de ellos como el artífice utiliza oro para hacer una copa. El mito será únicamente materia con la que el poeta forma la visión o la expresión nueva (13): exactamente lo que hacía con las fórmulas fraseológicas que comentábamos.

Cuando Aleixandre nos habla, en la composición titulada «El Poeta» (o en la que lleva el título de «Padre mío») de criaturas gigantescas, de tamaño infinitamente superior al normal humano, está creando unos seres que tienen evidente filiación con los titanes clásicos. Pero no es a estos semidioses a los que el autor de *Sombra del Paraíso* alude. Hasta es posible que al crearlos no haya tenido conciencia de que la mitología griega era la remota fuente de sus versos, el imán que atraía ciegamente la visión en ellos formulada (14). Como tampoco que estos versículos

> Una concha de nácar intacto bajo tu pie te ofrece
> a ti como la última gota de una espuma marina.
>
> («Casi me amabas», de *Sombra del Paraíso.*)

sean la expresión visionaria del mito de Venus naciendo de la espuma.

---

(12) S. Freud, ob. cit.

(13) Al contrario de lo que sucedió en el Renacimiento, donde los mitos grecolatinos fueron repetidos hasta la saciedad, sin recreación alguna.

(14) ¡Tan lejos está el poeta de querer hacer mitología!

O que estos otros:

¡Palabra sola y pura
por siempre—Amor—en el espacio bello!

(«La Palabra», de *Sombra del Paraíso.*)

(referidos a la primera palabra amorosa pronunciada por labios humanos), tengan su origen en el recuerdo del Cuarto Evangelio y su exposición del Verbo.

Visiones de pura creación

En una palabra: esta poesía (como los sueños) se sirve algunas veces de fórmulas estereotipadas, ya sean frases hechas, ya mitos u otras formaciones culturales, que obrando ciegamente desde el trasfondo del espíritu de su autor producen muchas veces visiones.

Pero esto es lo excepcional, que he estudiado para ver la relación entre el proceso onírico y el proceso poético aleixandrino. Lo frecuente es que las visiones nazcan de una más pura creación, sin apoyaturas en lo ya fijado y perteneciente a un común depósito de conocimientos. Ejemplo de ello puede ser—entre otros muchos que cabría aducir—el cielo móvil que vemos en algún instante de *Sombras del Paraíso:*

Aquel cielo ligero, *viajador, que bogaba*
sobre ti, rió tranquilo.

(«La Isla».)

CAPITULO VI

Complicación de la estructura externa de la imagen

Imágenes superpuestas

En el capítulo II insinuábamos que las imágenes visionarias continuadas (lo mismo que las visiones o los símbolos) podían emitir nuevas imágenes: esta arborización de que hablo es tan connatural a las modernas figuraciones que no podemos considerarla como elemento barroquizante de ellas, aunque sí como algo complicador de su estructura externa. Diríamos entonces que las figuras de lenguaje aleixandrinas son «naturalmente complejas»; que su misma esencia les prohibe la simplicidad.

Partiendo de este punto, conviene, para la exacta exposición de mi pensamiento, añadir otras a mis anteriores palabras. En esta complicación imaginativa interviene también no poco la especial fantasía del poeta, inclinado como buen andaluz a la acumulación y engarzamiento de las imágenes. Tomemos un ejemplo que nos aclare lo dicho. Si un poeta contempla a un ser A (por ejemplo, una muchacha) en figura de B («serpiente», pongamos por caso) a lo largo de todo un poema, como hace el autor de *Mundo a Solas* en una composición que hemos transcrito en otro lugar (véase la página 19), fácilmente esa suplantación de B por A, si es, por continuada, muy intensa, conduce de un modo natural a la consideración del elemento B («serpiente») como verdadero plano real, sobre el que a su vez es posible levantar una nueva imagen C. Tal es lo que sucede en los siguientes versos, referidos a una muchacha:

> Aun recuerdo ese brillo de tu *testa* sombría,
> *negra magia* que oculta bajo su crespo acero...

La muchacha (plano real A) queda vista, en primer lugar, como serpiente (plano imaginado B). Pero, a su vez, la cabeza de esa serpiente (término b_1, dependiente de B) ha pasado a ser la base de una nueva imagen C, «negra magia», que llamaríamos de segundo grado por hallarse montada sobre otra (la B). Tres pisos forman, pues, esta atalaya poética: «muchacha», «serpiente» y «negra magia». Nada podríamos anotar que no fuese consecuencia lógica de la continuidad imaginativa. Los lectores siguen sin esfuerzo el proceso arborizador, puesto que la sustitución de «mujer» por «serpiente» había comenzado doce versos atrás, adquiriendo con ello la imagen tal relieve plástico que el lector la sentía como si fuese un plano real propenso a irradiar nuevos elementos figurativos. Todo esto parece muy claro. Pero el temperamento del poeta aporta su grano de anís en la formación de estas ramificaciones, porque en muchos casos, sin que la imagen B sea continuada, desarrolla también nuevas figuraciones superpuestas (que a su vez pueden propagar otras oleadas imaginativas). Tal ocurre cuando el autor de *Sombra del Paraíso* alude al mar con estas palabras:

> ...Qué plumón estirado
> como un pecho tendido a la postrera caricia del sol
> alza sus espumas besadas...
>
> («Plenitud del amor», de *Sombra del Paraíso.*)

Aquí se atribuye al mar (plano real A) una imagen B («plumón»), que, sin continuarse, emite otra aún de segundo grado C: «pecho».

No es necesario continuar presentando ejemplos. Sepamos sólo que estas torres imaginativas que hemos sacado a relucir no son algo aislado dentro de la poesía aleixandrina. Precisamente la superposición de imágenes es, por lo frecuente, una de las notas más caracterizadoras de ella, aunque después de *Sombra del Paraíso* (en *Desamor* e *Historia del Corazón*) tienda a desaparecer.

Antecedentes.—No. No estamos ante una completa novedad. La superposición de imágenes era familiar a don Luis de Góngora y una de las vías de barroquización utilizadas por este poeta:

De firmes islas no la inmóvil flota
en aquel mar del Alba te describo
cuyo número—ya que no lascivo—
por lo bello, agradable y por lo vario
la dulce confusión hacer podría
que en los blancos estanques del Eurota
la virginal desnuda montería
haciendo escollos o de mármol pario
o de terso marfil sus miembros bellos
que pudo bien Acteón perderse en ellos.

(Versos 481-490 de la «Soledad Primera».)

El plano real A, del que arranca toda la arborescente maraña, está constituído por las «islas» de Oriente que son llamadas «inmóvil flota», comparación de primer grado B, que va acompañada a su vez de una nueva figuración paralela: «ninfas de Diana», término elidido, de primer grado aún B'. Esta imagen se halla suplantada por una perífrasis («virginal desnuda montería»). Pero no para aquí el crecimiento imaginativo: la «desnuda montería» finge «escollos de mármol pario» (elemento de segundo grado C y peldaño último de la escalinata).

Como vemos, el procedimiento es semejante al de Aleixandre: una metáfora o un símil trae asociado otro, y este último arrastra otro todavía. La cadena algunas veces posee más eslabones aún. Pero si en el poeta contemporáneo la superposición de las imágenes es en parte una consecuencia natural de la continuidad imaginativa, en el poeta del XVII tiene un claro matiz barroquizante. Lo mismo cabría decir de un ejemplo que obtuve en la lectura de Quevedo. Se refiere a una «dama que apagó la bujía y la volvió a encender en el humo soplando»:

Resucitólo un soplo tuyo impreso
en el humo, que en tu boca es milagrosa
aura que nace con facción de beso.

El «soplo» (plano real A) es «aura» (plano imaginado B), que, a su vez, es «beso» (evocación C de grado segundo).

Sin embargo, rebaja grados a esta aparente abundancia de precedentes el hecho de que, según sospecho, sólo son hallables en la poe-

sía barroca. Relativamente abundantes en el culteranismo, aparecen rarísimamente en el conceptismo y no existen, salvo error en mis cálculos, fuera del siglo XVII.

Imágenes con propiedades irreales

Hasta ahora hemos visto únicamente casos en que imágenes provocaban imágenes. No iba más allá el proceso. Pero el sistema figurativo de Aleixandre es mucho más complicado. En los capítulos II y III separábamos los conceptos de imagen visionaria y de visión. Sin embargo, en la práctica poética esos dos tipos imaginativos no siempre se presentan aislados: a veces entrecruzan sus filamentos. Una realidad, por ejemplo, emitirá en ocasiones una imagen que posea propiedades irreales. Es decir: no sólo un plano real puede hallarse contemplado en forma de visión, sino también un plano evocado. Tomemos unos versos de *Sombra del Paraíso:*

> Muslos de tierra, *barcas* donde bogar un día
> por el músico mar del amor enturbiado.
> *donde escapar libérrimos, rumbo a los cielos altos,*
> en que la espuma nace de dos cuerpos volantes.
>
> *(Plenitud del amor.)*

A los muslos de la amada (plano real A) se les llama en el primer verso «barcas» (plano imaginado B) «donde bogar un día por el músico mar del amor enturbiado». Hasta aquí las cualidades que el poeta asigna a la imagen «barcas» son realistas en cierto modo: las barcas bogan, efectivamente, por el mar. Pero reparemos en los versos que vienen a continuación:

> *donde escapar libérrimos rumbo a los cielos altos,*
> en que la espuma nace de dos cuerpos volantes.

Ahora se concede a la evocación «barcas» una propiedad que no posee: volar. Esas barcas van hacia los cielos altos. La imagen, sin dejar de serlo, se ha convertido así en una visión.

Antes de proseguir con nuestras reflexiones nos conviene hacer una aclaración importante. Cuando Góngora escribía que el Ave Fénix era un arco iris «no corvo», sino «tendido» (véase la pági-

na 21) estaba atribuyendo a la imagen (arco iris) una cualidad que no le es propia. ¿Se trata de lo mismo que acabamos de ver en *Sombra del Paraíso?* De ninguna manera. La condición asignada por el poeta del siglo XVII al arco iris («no corvo, mas tendido») procedía del plano de realidad «Ave Fénix». En Aleixandre no ocurre lo mismo: no sólo las barcas (el plano imaginado) carecen de facultad para volar, sino también los hombres (el plano real).

Podría ahora plantearse la cuestión de cuál sea la causa que motiva esa «visionización» de la imagen. Para dar con la justa respuesta a este interrogante no tenemos otro remedio que echar mano del único método asequible: consultar nuestra sensibilidad. Por medio de ella podemos saber que el poeta, al presentarnos esas lanchas que vuelan hacia el cielo está haciendo resaltar el éxtasis de los amantes en la dicha amorosa. Lo que nuestros místicos llamarían «vuelo del espíritu» queda así traducido a vuelo material. En resumen: una condición del plano real (éxtasis de dicha en los amantes) hace que se conceda a la imagen (barcas) una función irreal: volar. No se trata de nada extravagante: una visión que debería estar impregnando una realidad A, colorea otra B que le sustituye, de igual modo que un embajador recibe en su persona los honores que se quieren tributar al monarca o a la nación a quienes representa.

Imágenes que emiten visiones

A veces, en la poesía aleixandrina, se producen otra clase de relaciones entre visiones e imágenes. No es ya que se atribuyan a una esfera evocada funciones o propiedades fantásticas, como en el caso anterior sucedía, sino que esa esfera evocada arrastra visiones aplicadas a otros objetos:

> ¡Oh estrellas mías, *vino celeste!* Dadme toda
> vuestra hermosura, dadme vuestros bordes lucientes.
> Mis labios saben siempre sorberos, mi garganta
> se enciende de sapiencia, mis ojos brillan dulces.
> Toda la noche en mí *destellando ilumina*
> vuestro sueño, oh dormidos, oh muertos, oh acabados.
>
> («Los dormidos», de *Sombra del Paraíso.*)

La luz de las estrellas (plano real A) es llamado «vino celeste» (plano evocado B). Esta imagen da origen a una visión: el poeta bebe tan excelso licor, y el fulgor nocturno, así injerido, hace destellar su cuerpo (visión sinestésica).

Vemos en este ejemplo una cualidad importante del procedimiento visionario: la coherencia a partir de una irrealidad. Partiendo de algo imposible o irreal (que la luz de las estrellas sean vino), todo lo demás es totalmente lógico: el poeta bebe ese vino, que por sus condiciones lumínicas le hacen brillar en medio de la noche.

Visiones que emiten imágenes

Y aún puede ocurrir lo contrario: que una visión dé lugar a una imagen. Diríamos entonces que el plano real de esa figuración es, paradójicamente, una irrealidad. Tal lo que sucede en la pieza titulada «Las manos», de *Sombra del Paraíso* (véase página 28). En ella se presenta una mano que vuela buscando su pareja amante; visión sobre la que se engasta una imagen: la fantástica mano es un «ala de luz que cruzando en silencio toca carnal esa bóveda oscura».

Casos más complejos

Todos los que hemos presentado hasta ahora son casos relativamente sencillos de entrecruzamiento entre visiones e imágenes. Para ver ese entrecruzamiento con mayor claridad, tuve cuidado en escoger aquellos ejemplos que ofrecían una sola imagen relacionada con una sola visión, o al contrario. Pero es corriente hallar en los versos de Aleixandre proliferaciones más complejas. Volvamos la mirada hacia el pasaje de las «barcas», ya comentado, y copiemos también la estrofa que sigue a la antes transcrita:

> Muslos de tierra, barcas donde bogar un día
> por el músico mar del amor enturbiado,
> donde escapar libérrimos rumbo a los cielos altos
> en que la espuma nace de dos cuerpos volantes.
>
> ¡Ah maravilla lúcida de tu cuerpo cantando,
> destellando de besos sobre tu piel despierta,
> bóveda centelleante, nocturnamente hermosa,
> que humedece mi pecho de estrellas o de espumas!

En primer lugar, consideremos que el plano real sobre el que está basada esta especie de gótica catedral imaginativa se encuentra «visionizado»: «muslos de tierra». Pero los «muslos» (plano real A) son barcas (plano imaginado B) que vuelan hacia los cielos (segunda visión). Otras dos nuevas visiones (sinestésicas ambas) se producen ahora: el cuerpo canta y los besos destellan. Pero no hemos acabado aún. El ser querido, alzado ya en el firmamento, es una «bóveda centelleante» (imagen de segundo grado C) que humedece el pecho del poeta de estrellas (cualidad de la imagen de segundo grado C «bóveda») o de espumas (cualidad de la de primer grado B «barca en el mar»).

Complicado conjunto visionario: A, B, C, y nada menos que cuatro visiones acompañando a esas imágenes superpuestas, ligadas a ellas o por ellas producidas. No se piense que son muy escasos los pasajes aleixandrinos que podrían ser comparados a éste en complejidad. Se trata, desde luego, de uno de los más complicados, pero tan complicados como él hay bastantes.

CAPITULO VII

Complicación de la estructura interna de la imagen

I

PUNTOS DE CONTACTO ENTRE LOS PLANOS IMAGINATIVOS

Hemos analizado en el capítulo anterior la complicada estructura externa que las imágenes aleixandrinas poseen: cómo se reunen o funden formando sistemas. Las que hemos llamado superpuestas, por ejemplo, no son otra cosa que esto: constelaciones de imágenes, en que una de ellas se relaciona con otra u otras, intricándose de muy diversos modos en difíciles lianas proliferativas. Pero en el capítulo que ahora se inicia y en el que le sigue trataremos de ver algo distinto: si la imagen simple, esto es, la que sólo consta de un plano real y otro evocado, se halla igualmente complicada en su configuración. O en otras palabras: intentaremos examinar si la imagen aleixandrina nos presenta una estructura interna tan compleja como hemos visto que lo es su conformación externa.

Y, en efecto, encuentro que en Aleixandre las posibilidades complicadas de la imagen simple pueden ser de dos clases: que los dos planos A y B se interfieran, prestando uno de ellos sus cualidades al otro, o que se invierta el orden de su colocación normal dentro de lo que llamaríamos sintagma comparativo: en vez de «A como B», «B como A».

Pero entremos ya en el estudio de la posibilidad primera, objeto de este capítulo.

I

LOS CONTAGIOS IMAGINATIVOS EN LAS IMÁGENES SIMPLES

Cuando Aleixandre construye una imagen, o sea, cuando asigna una imagen a un plano real, lo que suele formarse con la imagen misma es un cuerpo intermedio que tiene cualidades de sus dos planos constitutivos. Un cuerpo que si posee una configuración de tipo imaginativo, lleva sangre de la realidad, o al revés. Es decir: el plano real puede golpear latidoramente, desde dentro, contra la superficie de la fantasía que lo tapa, o bien enviar ésta chorros de su luz a la realidad que la sustenta.

Ambos casos los escudriñaremos detenidamente en los apartados que siguen (1).

Cualidades del plano real A califican al evocado B

Claro está. Por muy intensa que sea la identificación entre un objeto real A y otro evocado B, nunca lo será tanto que el poeta llegue a olvidar el cuerpo sumergido, al plano real evitado, que se comporta casi siempre de un modo semejante a esas falsillas o pautas que determinan la recta dirección de los renglones en el papel sin rayar: a través de la blanca superficie, y debajo de ella, las gruesas líneas negras están, aunque débilmente, visibles. Pero además, la realidad ascenderá, en algunas ocasiones, como por ósmosis, hasta la encubridora evocación. Esto es exactamente lo que pasa en unos versos de «Diosa», pieza integrante de *Sombra del Paraíso:*

> ...Y un tigre
> soberbio la sostiene
> como la *mar hircana*
> donde flotase extensa,
> feliz, nunca ofrecida.

(1) Estos dos casos son la mayor parte de las veces una consecuencia inmediata de la imagen continuada, que llega a su perfección, como sabemos, en Aleixandre, hasta el punto de que los ejemplos rastreables en poetas anteriores son sólo antecedentes, presagios preparativos.

Se describe en ellos a una mujer reclinada sobre un tigre. «Tigre de Hircania» será plano real, cuya condición «hircana» se filtra, como a través de gruesos poros, hasta el plano evocado «mar», formándose la expresión «mar hircana». Otro ejemplo, casi tan nítido como el anterior, lo encontraremos en *Destino Trágico*. En esta composición la visión poética es la contraria: aquí es el mar el que está visto como tigre. Pues bien: el poeta continúa tal imagen, y al describirnos los ojos del animal, dice: «sus ojos amarillos—minúsculas guijas casi de nácar al Poniente—, cerrados, eran todo silencio "ya marino"».

El plano real A («mar») envía su onda sanguínea hasta la superpuesta imagen B («tigre») prestándole sus cualidades (silencio marino).

Es muy frecuente en la poesía de Aleixandre la identificación de dos seres, uno real y otro imaginado, apoyándose en un adjetivo que se toma como común a ambos, pero que sólo es inherente al real. Así este verso:

> Tu corazón caliente como un alga de tierra.
>
> («Que así invade», de la *Destrucción o el Amor.*)

identifica el «corazón» (plano real A) con un «alga» (plano evocado B) por medio del adjetivo «caliente» en el que se supone que los dos planos coinciden, pero que sólo puede poseer el real. Se trata, pues, de un caso particular de lo que estamos exponiendo: una cualidad del plano real «corazón» (ser caliente) contagia el imaginado. Multitud de imágenes en *La Destrucción o el Amor* están montadas sobre este esquema, o sobre el contrario, que examinaremos después, en el apartado siguiente (véase la página 72).

En el poema que lleva el título de «Destino Trágico» se da una variante curiosísima del caso que comentamos. En cierto momento se afirma allí que el océano

> No es piedra rutilante toda labios tendiéndose...

Prescindamos de la negación. (En otro lugar hemos de ver que un tipo aleixandrino de negación tiene a veces—y aquí lo tiene—carácter cuasi-afirmativo.)

En el verso copiado el plano real A («mar») contagia con dos de sus condiciones (rutilar y tener olas) a la correspondiente imagen B («piedra»). Pero una de ellas (y aquí muestra sorpresa) asciende hasta esta evocación B, no simplemente, sino después de sufrir una operación metaforizante: las olas se han convertido en «labios»: «piedra rutilante *toda labios* tendiéndose».

Antecedentes.—Este influjo que la realidad ejerce sobre la imagen, ¿ofrece alguna novedad? Sólo relativamente. La poesía moderna se había servido ya de tal procedimiento, aunque en Aleixandre adquiera un refinamiento mayor. En cierto instante Juan Ramón Jiménez por ejemplo, llama «pájaro lúgubre» al dolor y califica de «eternos» (cualidad de la realidad, «dolor») a los ojos de ese pájaro. Mas también la poesía barroca utilizaba una técnica semejante para matizar la imagen renacentista. Así, Góngora llama «volante nieve» a las plumas blancas de las aves. «Volante» es cualidad del plano real A («plumas») que pasa al imaginado B («nieve»). Sin embargo, estos contagios entre el plano A y el B no tienen en Góngora el mismo sentido que en Aleixandre. En el autor de «Las Soledades» significa una «aclaración», impidiendo la ininteligencia de la metáfora, puesto que una sola palabra le sirve al poeta para representar objetos los más diversos. «Oro» será la palabra que exprese todos los objetos poseedores de una propiedad común, la de ser dorados: ya sean cabellos de mujer, miel de abeja, aceite de olivas, mieses de trigo. «Nieve» será todo lo que coincida en blancura. Cuando el lector encuentra en «Las Soledades» una de esas palabras, tiene ya la llave—género próximo—para un tropel de conceptos. La última diferencia se la dan sólo el contexto o los determinativos que a la palabra misma acompañen: si se habla de «nieve hilada» habrá de entenderse «manteles de blanco lino»; ...si de «nieve de colores mil vestida», se trata de los miembros de una serrana cubiertos por coloreadas ropas; si de «los fragantes copos que sobre el suelo ha sembrado mayo», se ha designado así a los lirios blancos crecidos en la primavera» (2).

En Aleixandre, en cambio, estos cruces imaginativos, esta absor-

(2) Dámaso Alonso, «Claridad y belleza de *Las Soledades*», página 196 del libro *Ensayos sobre poesía española.* Revista de Occidente, Madrid, 1944.

ción de las propiedades de un plano que el otro realiza, no son especificativos de la «última diferencia». No son aclarativos. No sirven como guía o vademécum del lector para que éste descifre un enigmático sentido. Aleixandre no suele levantar edificios de Cumas, como Góngora acostumbra (3). En él estos contactos son resultado de una «confusión» visionaria. Son como la última perduración de lo real, que aún riega, con alguna delgada venilla, el cuerpo más manifiesto de lo evocado.

Cualidades del plano imaginado B
califican al real A

O sea: la realidad aparece en esta poesía como una tierra cubierta por el océano, sí, pero tierra que muchas veces, por algún sitio, húmedamente aflorase, como una isla en el mar imaginativo. La imagen encubre a la realidad, mas el marino velo tiene jirones entre los que sobresale una playa, un acantilado, un montículo. Esto es lo que el anterior apartado evidencia. Pero puede darse también el caso contrario. Es decir, que la realidad sea el cuerpo visible y la evocación el colorante de ese cuerpo. Realidad color de imagen. La evocación, encubridora un instante de lo real, se ha retirado ya. Pero deja su estigma, su huella impresa en el objeto poético. Sería como un mar que tapase durante la alta marea un peñasco de la playa, y luego, al retirarse, lo dejara devorado por sus sales y mojado de sus aguas recientes. La peña brillaría aún, no con luz propia, sino con reflexiva luz de agua marina. Si Aleixandre, por ejemplo, ha contemplado a la noche en figura de columna que oprime al hombre:

...Un oleaje
de negror invencible, *como columna altísima,*
gravita en el esclavo corazón oprimido,

podrá decir en los versos siguientes:

¡Ah! Cuan hermosas, allá arriba en los cielos
sobre la *columnaria noche* arden las luces,
los libertados luceros...
(«Noche Cerrada», de *Sombra del Paraíso.*)

(3) La posible dificultad de Aleixandre es de otro orden.

O si el poeta ha visto a un cuerpo humano como cielo crepuscular, podrá calificar a los labios de «ponientes» («ponientes» es aquí un adjetivo):

> Sólo un sueño de vida sentí contra los labios
> ya ponientes...
>
> («Muerte en el Paraíso», de *Sombra del Paraíso.*)

Lo que nos importa en ambos casos es ver que los planos reales («noche» en uno; «labios», en otro) quedan tocados por calificaciones procedentes de las respectivas imágenes («noche columnaria», «labios ponientes»).

Igual ocurre en el poema que lleva el título de «La verdad». Se trata también de una imagen referida al cuerpo humano, pero contemplado ahora como manantial: «el manantial, el cuerpo luminoso, "fluyente"». El «manantial» (plano evocado) califica con una de sus condiciones (fluencia) el plano real (cuerpo): «cuerpo fluyente».

Paralelamente a lo dicho en el apartado anterior, un adjetivo sólo inherente al plano imaginado puede servir de enlace entre éste y el real: «eres azul como noche que acaba» (de *La Destrucción o el Amor*: «No busques, no»). El adjetivo «azul» que sirve para conjugar la imagen, se da como común a los dos planos, pero sólo pertenece, hablando en términos realísticos, a la imagen atraída («noche». Por tanto, esta cualidad del plano B contagia el plano A. Tal construcción es frecuentísima en *La Destrucción o el Amor* (de donde he tomado el ejemplo), como queda indicado en la página 69.

Antecedentes poéticos.—Dentro de la literatura española los antecedentes son escasísimos, casi inexistentes. Si nos referimos al período contemporáneo, sólo es hallable un caso en Juan Ramón Jiménez. En la página 41 poníamos un ejemplo de imagen continuada visible en este poeta. Reléalo de nuevo el lector. Hallará que, aparte de la imagen continuada, se da también el fenómeno que ahora analizamos. En efecto, el «sol» queda visto como «perro de luz». Pero ese «sol» (plano real) lame, se yergue, ladra, etc., acciones que sólo la imagen («perro») puede efectuar.

Si en nuestra búsqueda de precedentes poéticos a tan peculiar técnica abandonamos ahora la zona moderna para realizar un escrutinio en poetas anteriores, aun la rareza de este fenómeno destacará con mayor relieve. Tomemos el poeta que haya complicado más la imagen. Mejor aún: acerquémonos a su obra más imaginativamente compleja: *Las Soledades*. Podría creerse que habríamos de encontrar, por lo menos, una porción de casos semejantes a los aleixandrinos. No esperaríamos otra cosa de la difícil y enredada imaginería del vate cordobés. Pues bien: después de someter los dos mil versos de ambas *Soledades* a un escrupuloso análisis, encontré solamente un caso *similar*, en cierto modo, a lo que en el autor de *Sombra del Paraíso* es frecuente. Helo aquí: «Volantes no galeras—sino grullas veleras» (versos 605-606 de la *Soledad Primera*). La negación es de tipo cuasi-afirmativo, por lo que podemos darla de lado. «Grullas volantes» es un plano real A, al que corresponde la evocación B, «galeras a velamen». Examinemos este caso y trataremos de hallar su diferencia con los aleixandrinos. En el autor de *Sombra del Paraíso* únicamente se producen contagios simples: sólo uno de los planos contagia al otro. Pero en Góngora, concretamente, en los versos de Góngora que hemos aducido, hay una transferencia mutua. La fantasía B, «galeras» cede su calificativo, «veleras», a la realidad A, pero no desinteresadamente, porque adquiere, en cambio, el adjetivo «volante» de ésta. Si el gran poeta del siglo XVII realiza así un sutil juego, Aleixandre no pretende deslumbrarnos con esa clase de artificios: las impregnaciones imaginativas son en su lírica un resultado de una completa identificación entre realidad subyacente y fantasía superpuesta.

En una palabra: en busca de antecedentes poéticos a la técnica que nos ocupa, he revisado la poesía del presente siglo, hallando un solo caso en Juan Ramón Jiménez. En vista de ello intenté encontrar en otras épocas lo que con tan escasa generosidad se daba en la moderna: me enfrenté, pues, con el monumento literario que podía otorgarme un éxito mayor por tratarse del más complejo desde el punto de vista imaginativo: *Las Soledades*. Pues bien: únicamente pude obtener un ejemplo que fuese similar a los de Aleixandre. Similar, prescindiendo de ciertas características que apurando el bisturí hemos hallado. Por tanto, si en la obra de Góngora no se da más

que una sola vez el procedimiento que en el autor de *Mundo a Solas* es usual, podemos, con fundamento, sospechar que el resto de nuestra poética—exceptuando el caso primeramente señalado—lo desconocía en absoluto, o, al menos, que sólo existían barrosas y ralas prefiguraciones de él.

Antecedentes en las imágenes léxicas.—No obstante, saliéndonos del terreno puramente poético, vemos que tales impregnaciones son precisamente el origen de lo que llamaríamos «imágenes léxicas». Llamo «imágenes léxicas» a las que trasladan el sentido de una palabra por tácita comparación con un plano evocado, como cuando Góngora dice «montes... de nieve armados» (*Soledad Primera*, verso 7). En efecto, aquí el participio «armados» tiene el sentido de «cubiertos», y este cambio de significado es debido a una relación comparativa entre «montes con nieve» y «hombres con armas» (B). Una cualidad del plano imaginado B (estar armados los hombres) se transmite a la realidad A, «montes» : los montes se hallarán armados (de nieve).

Cuando las imágenes léxicas se hacen corrientes en el uso idiomático, se convierten en lo que Dámaso Alonso ha llamado imágenes «lexicalizadas» (4), perdiéndose entonces, por parte de las personas que las emplean, la conciencia de la operación metafórica realizada. «Cuando decimos «reanudar», nadie piensa ni en nudo ni en anudar.» Y sin embargo, al hablar de «clases reanudadas» estamos estableciendo implícitamente una comparación entre una cuerda o un hilo rotos y la interrupción de unas clases. Pues bien : una cualidad del plano evocado B (poder unirse los cortados trozos de una cuerda haciendo un nudo) pasa a la realidad A (la continuidad de las clases se «re-anuda»).

Como vemos, el sentido de una palabra (verbo «reanudar») sufre una modificación, para adoptar la acepción de otra, que sería en este caso el vocablo «restablecer» : se dice «las clases se reanudan» en vez de «se restablecen».

---

(4) Véase Dámaso Alonso : *Ensayos sobre poesía española*, pág. 46.

Antecedentes en la literatura burlesca

Puesto que ya en el anterior apartado nos lanzamos fuera de lo estrictamente poético, debemos continuar nuestra búsqueda en esa dirección. Porque no sólo en las imágenes léxicas veo la impregnación de la realidad por un término evocado. En la búsqueda de antecedentes a que me lancé, me esperaba una sorpresa: hallar que toda una zona de la literatura barroca, la que con más o menos propiedad llamaríamos burlesca, conocía a la perfección la técnica que examinamos. Los graciosos del teatro lo mismo que el pícaro Don Pablos del *Buscón*, echaban mano con frecuencia de este recurso para arrancar la sonrisa o la franca carcajada de lectores y espectadores. Los ejemplos podrían ser muchos y variados. En la novela quevedesca hay un conocido pasaje verdaderamente regocijante: el que versa sobre la vida del fierísimo Cabra y sus desdichados pupilos, que disfrutaban en su casa, entre otras comodidades, de hambre vitalicia. Un día, el terrible dómine empleó como cocinera a una vieja que el gran satírico describe así: «era tan sorda que no oía nada; entendía por señas; ciega y tan gran rezadora, que un día se le desensartó el rosario sobre la olla y nos la trujo «con el caldo más devoto» que he comido». El autor de este párrafo se ha servido de una imagen, de una comparación implícita para obtener un resultado humorístico. Cuando habla de un «caldo devoto», el plano real A es «caldo con cuentas de rosario», plano que queda implícitamente comparado a otro B: «persona que usa rosario». Por tanto, una cualidad del término B, perteneciente a la fantasía—devoción—, califica al correspondiente A de la realidad: el caldo será «devoto».

Escojamos ahora otro ejemplo, pero tomándolo de distinto género literario. Saquémoslo de alguna comedia del XVII. La obra se titula *La devoción de la Cruz*. Su autor es Calderón. En la escena II de la jornada I, uno de los graciosos, Gil, habla a su burra en los siguientes términos:

> Tú fuiste la más honrada
> burra de toda la aldea;
> que no ha habido quien te vea
> nunca mal acompañada.

(.....)
Pues ¿altanera y liviana?
Bien me atrevo a jurar yo
que ningún burro la vió
asomada a la ventana.

Aquí también un plano real (de matiz ya cómico) «burra casta», se compara, tácitamente, a otro imaginado: «mujer casta». Las mujeres honestas no se asomaban a la ventana (¡en aquellos tiempos!) para ver pasar debajo de ella, por la calle, a los galanteadores galanes. Esa cualidad de la evocación se transmite a la realidad: la burra no se asomará tampoco a la ventana.

Veamos ahora un tercer ejemplo, obtenido en la comedia de Rojas Zorrilla titulada *Entre bobos anda el juego*: El gracioso Cabellera pretende distraer la atención del figurón Don Lucas, que quiere entrar en la habitación de su mujer, donde se halla (¡comprometida situación!) Don Pedro. Para lograrlo le ataca por su punto flaco: Don Lucas escribe comedias:

CABELLERA. Ansí de las que has escrito,
¿quieres leerme una comedia?
DON LUCAS. ¿A medianoche?
CABELLERA. Es verano.
DON LUCAS. Pero ¿dónde la oirás?
CABELLERA. En aquel pozo, y serás
poeta samaritano.

También aquí la técnica es la misma: existe una evocación comparativa B (una mujer de Samaria da agua a Cristo junto a un pozo) y una realidad A (Don Lucas lee a Cabellera una comedia al lado de otro pozo). La cualidad del plano imaginado (la mujer es samaritana) tiñe el real (el poeta será samaritano igualmente).

Se plantea aquí un problema cuya dilucidación nos llevaría muy lejos: la relación entre el chiste y la poesía. En el humor barroco, la semejanza de procedimiento parece evidente: en muchas ocasiones el chiste, como la poesía suele, se sirve de una imagen. ¿Cuándo de ella surgirá belleza poética? ¿Cuándo brotará la risa? He aquí otra cuestión a tratar en lugar más a propósito que éste. Unicamente adelantaré algo que se deduce de los ejemplos copiados. El poeta

busca, ante todo, la adecuación entre lo comparativo y lo comparado. El humorista hace todo lo contrario. Precisamente es la desmesura, lo absurdo de una comparación, el estimulante de la carcajada. Cuanto mayor sea la distancia entre la realidad y lo evocado, mayor será su efecto cómico. Fijémonos también cómo en el caso concreto que comentamos (absorción que un plano real realiza de las cualidades de otro imaginado para provocar la risa) el elemento comparativo queda tácito, y sólo se entrevé su existencia por la filtración de una de sus propiedades que califica la realidad. Esta silenciación es, en fórmulas como las presentes, no contaminadas por un juego de palabras, una regla sin excepciones (5). El espacio que el humorista deja a la fantasía de los lectores y espectadores es, precisamente, la clave de este tipo de chiste.

¿Cabe en poesía tal supresión (la del término evocado que califica a la realidad)? Lo dudo mucho. Quizá sea imposible (6). Por

(5) En cambio, cuando un juego de palabras se complica con tales contagios, el humorista ni puede ni necesita seguir la regla que hemos descubierto. Pero sólo encuentro un caso de esto último en un pasaje del *Buscón*, aunque no niego que pueda haber otros. Uno de sus compañeros de vida truhanesca va adiestrando a don Pablos en los peligrosos, aunque descansados, oficios de industria y trapacería. Paseando por las calles madrileñas, dan de manos a boca con varias personas que exigen al desvergonzado mentor del pícaro novel las prendas de vestir que en calidad de arriendo disfrutaba. Dice entonces Quevedo, hablando por medio del protagonista: «Eché de ver que era (su amigo) caballero de alquiler, como mula».

Al igual que en los otros ejemplos citados, existe en éste un plano real (persona que lleva alquiladas sus ropas) y otro imaginado (mula de alquiler). El segundo (que contra lo que esperaríamos se halla manifiesto) toca la superficie del primero y la transmite su determinativa condición (ser de alquiler). Pero aquí el contagio de los planos se ha complicado con un juego de palabras que obliga a que la evocación se formule claramente. En efecto, se llama «mula de alquiler» a la que se arrienda. Paralelamente, «caballero de alquiler» sería, en sentido recto, el que también se arrendase. Pero el conceptista autor de *Los Sueños* traslada el sentido de tal expresión y llama «caballero de alquiler» al que lleva alquiladas sus ropas. El chiste sería impenetrable si el genial satírico no lo aclarara, exponiendo con nitidez la esfera comparativa («mula»). Pero además, aquí la descarga cómica no necesita de la silenciación del plano evocado, porque el juego de palabras, en sí mismo, tiene suficiente fuerza humorística. (Es bien sabido que en innumerables casos este procedimiento logra el chiste con absoluta independencia de otros esfuerzos.)

(6) Prescindamos de las imágenes léxicas y de su variante las lexicalizadas. En unas y otras es posible tal supresión porque el mismo significado del verso o del adjetivo transmitido por el plano evocado nos entrega el entero bulto de éste. Lo mismo en el caso de los «montes de nieve *armados*», en el sentido de cubiertos», aducido en la página 74, que en el caso «reanudar» (en la acepción de «restablecer») una simple ojeada sobre la raíz del vocablo nos hace ver con toda transparencia el término comparativo: «reanudar» sólo puede referirse,

lo menos puedo decir que no la he encontrado. Y hay una razón para ello. La poesía moderna esculpe con un barro hasta cierto punto original. El tópico imaginativo queda, relativamente, descartado. Si el poeta no expresa todo el bulto de la fantasía inyectadora de sus cualidades, el riesgo de ineficacia estética, por dificultad interpretativa, es enorme. En cambio, en el chiste barroco sucede todo lo contrario: el escritor trabaja allí con un material comparativo del dominio público. El pasaje evangélico de la samaritana era—y es—conocidísimo. El deber social que las mujeres virtuosas del XVII tenían de no ser muy ventaneras, era sufrido por todas las espectadoras de *La devoción de la Cruz* y exigido por todos los espectadores casados o padres de familia. La chispa cómica brotaba de este modo con gran facilidad.

2

LOS CONTAGIOS IMAGINATIVOS ENTRE IMÁGENES SUPERPUESTAS

Una imagen de segundo grado colorea la correspondiente de primer grado

Hemos visto hasta ahora que las cualidades de una realidad A pueden ser absorbidas por una evocación B; que, al contrario, una evocación B puede impregnar, calificativamente, una realidad A. Esto sucede en las imágenes simples, sólo integradas por dos planos A y B. Pero si consideramos un complejo de imágenes superpuestas, A, B, y C, pongo por caso, en que B sea la imagen de primer grado y C la de segundo, ocurrirá lo propio. Las propiedades incoherentes a A pueden ascender hasta el tercer estrato C. Las de B, subir hasta C o bajar hasta A. Y por fin, pueden las condi-

---

primigeniamente, a «nudo»; «armado», únicamente a lo que tiene armas. Por lo tanto, no hay posible equívoco. Ahora bien: como en otro lugar he indicado ya, estas figuras de que hablamos casi no son imágenes, y sólo el análisis nos revela su naturaleza de tales. Cuando digo que en poesía no cabe el silenciamiento de la esfera impregnadora, prescindo de ellas, porque caen más del lado lingüístico y semántico que del preceptivo y retórico.

ciones de C descender, bien hasta el plano real absoluto A, bien hasta la primera evocación B (que hace oficio de plano real relativo con respecto a la imagen de segundo grado C). Lo último sucede en estos versos de *Muerte en el Paraíso:*

> ...rendidamente tentó tu frente de mármol
> *coloreado* como un cielo extinguiéndose.

En ellos vemos un plano real A («frente») que lleva una imagen B («mármol») sobre la que se superpone una segunda C («cielo extinguiéndose, o sea, crepuscular). Pero, como decíamos, esta imagen de segundo grado C («cielo») empapa con una de sus cualidades (coloreamiento) no el plano real, sino la imagen de primer grado B («mármol») resultando así el mármol coloreado que los versos citados nos presentan.

Antecedentes.—Este caso, agredido al mismo tiempo por fuerzas complicadoras de la configuración externa de la imagen—superposición—o interna—contacto entre los planos C y B—es, al parecer, totalmente nuevo en la técnica poética. No existe, según creo, en la poesía anterior a Aleixandre. Pero igualmente lo volvemos a encontrar, como recurso cómico, en la literatura barroca del XVII. Antes explorábamos un pasaje de *El Buscón* que utilizaremos aquí otra vez. Recordemos: En la sopa estudiantil se cayeron las cuentas de un rosario. Sigue Quevedo:

> Unos decían: ¿Garbanzos negros? Sin duda son de Etiopía. Otros decían: ¿Garbanzos con luto? ¿Quién se les habrá muerto?

Estas breves líneas nos proporcionan nada menos que dos ejemplos. Veamos el primero: el de los garbanzos negros. El plano real A es «cuentas de rosario dentro del caldo». La comparación de primer grado B «garbanzos negros». La superpuesta C (no expresa), «hombres negros». Una cualidad de la comparación de segundo grado C—algunos negros proceden de Etiopía—tiñe a la de primer grado B, «garbanzos»: los garbanzos negros serán, asimismo, de Etiopía.

El segundo ejemplo es idéntico: plano real A: el mismo, «cuentas de rosario»; primera comparación B: «garbanzos con luto»; segunda C (tácita): «hombres que llevan luto». Una propiedad de la evocación de segundo grado C tiñe la de primero B: si los hombres que llevan luto lloran a un difunto querido, los garbanzos, que también lo llevan, sufrirán, igualmente, esa desgracia.

Una imagen de primer grado colorea la correspondiente de segundo

El caso inverso al anterior nos lo ofrecen unos versos de *La Destrucción o el Amor*:

> Beso alegre, descuidada paloma,
> blancura entre las manos, sol o nube;
> corazón que no intenta volar porque basta el calor,
> basta el ala peinada por los labios ya vivos.
>
> («Hay más».)

Al beso se le llama, en primer lugar, «paloma», imagen de primer grado B sobre la que se instala otra de segundo C, una sinécdoque: «blancura». Encima de C aún se acomoda otro piso D, desdoblado en un par de imágenes de tercer grado: «sol» y «nube». Pero esa torre finaliza, para levantarse otra paralela a partir de B («paloma») con un estrato también sinecdóquico: «corazón». Ahora bien: es un corazón que puede volar y que tiene alas, cualidades del plano B «paloma». Esta esfera B, por tanto, ha segregado sustancias que ascienden hasta otra C. No he hallado antecedentes de este complejo caso ni en la poesía ni en la literatura burlesca, aunque no niego que puedan existir en esta última zona.

3

GONGORA Y ALEIXANDRE

Los contagios imaginativos en Góngora y Aleixandre. Análisis comparativo general

Hemos estudiado cuatro modos de contagio entre los planos imaginativos dentro de la obra de Aleixandre. Los cuatro bien netos y diferenciados. En el primero, cualidades de la realidad eran absorbidas por la evocación. En el segundo, al contrario, era la fantasía la que mojaba la superficie de un plano real. En el tercero, una imagen de segundo grado descendía calificativamente hasta otra de primero. Y en el cuarto, sucedía lo contrario: era una imagen de primer grado la que enturbiaba otra de segundo. Cada uno de estos casos fué comparado con otro gongorino paralelo, excepto los dos últimos que no tuvieron posible emparejamiento. Pero me interesa establecer ahora la diferenciación, no ya específica, sino genérica, entre el procedimiento visible en nuestro poeta y el mismo en las manos de Góngora. De otro modo: tomemos los cuatro casos del autor de *Sombra del Paraíso* y enfrentémoslos conjuntamente con los que existan en *Las Soledades*. Quizá así deduzcamos una separación más tajante entre ambas técnicas, la del cordobés del XVII y la del sevillano de hoy.

Una cosa se ofrece a nuestra mirada sin más detenimiento: en ninguna de las cuatro posibilidades de impregnación que hemos rastreado en el poeta contemporáneo, los contactos imaginativos se realizan entre imágenes horizontales (es decir, aquellas que se hallan insertas sobre una misma realidad) (7), sino entre planos super-

(7) Me interesa exponer con claridad el concepto de «imágenes horizontales», puesto que lo vamos a utilizar más adelante. Si una realidad A emite una imagen B, y esta última da lugar a otra C, tendremos un complejo «de imágenes superpuestas» A, B, C. Pero si esa realidad A da lugar a un par de evocaciones B y B', de tal modo que ambas se inserten sobre A, tendremos un conjunto de «imágenes horizontales». Así, cuando el poeta dice: «Qué dura frente dulce, qué piedra hermosa y viva—(...) rama joven bellísima que un ocaso arrebata», en que los dos elementos, «piedra» y «rama» son imágenes de una común realidad, «frente», y no el segundo representación figurada del primero. No se su-

puestos. La corriente contaminadora asciende o desciende, pero jamás va de derecha a izquierda o de izquierda a derecha. Pues bien: en Góngora se da, exactamente, el caso inverso. Si prescindimos del coloreamiento de lo evocado que la realidad efectúa, por no tener un sentido puramente estético, sino en cierto modo práctico (especificación del objeto a poetizar) (8), veremos que el flúido imaginativo corre siempre en dirección horizontal (ya hemos indicado, que el ejemplo de las «grullas» es absolutamente insólito). Es decir, se contagian recíprocamente las cualidades de dos imágenes B y B′ emitidas por un mismo plano real. Porque la circulación es siempre doble: De B partirá un movimiento calificador hacia B′. Pero, a su vez, de B′ partirá otro hacia B. Esto último es regla general en *Las Soledades,* y en cambio no se da ni una vez en toda la obra de Aleixandre. Veamos como ilustración de todo lo dicho, el verso 250 de la *Soledad Primera*: una zagala es

> Si aurora no con rayos, sol con
> flores.

El endecasílabo copiado muestra un plano real A («zagala») con un par de imágenes horizontales B y B′: «aurora» y «sol». Las cualidades de B—«aurora»—(tener flores: metáfora a su vez que alude a los matices cromáticos), pasa a B′—«sol»—, pero recíprocamente, las cualidades de B′—«sol»—(tener rayos) aparecen en B —«aurora»—: aurora con rayos y sol con flores.

Y aun el caso puede más complejo:

> Sois hijas, sois deidades bellas
> del cielo espumas y del mar estrellas.
> (Versos 215-216 de la «Soledad Primera».)

Estamos ya ante imágenes horizontales de segundo grado. Veamos: unas muchachas (plano real A), son llamadas «deidades» (expresión que aludo a Venus). Tenemos por tanto aquí una primera evocación B, que aún prolifera: Venus queda sustituída por un par

---

perponen, por tanto. No forman una torre. El plano real es «frente» y sobre él se levanta una primera imagen B («piedra»). La fantasía del poeta hiere con diversas banderillas *un mismo objeto* poético.

(8) Véase la página 70.

de imágenes horizontales de grado segundo: la espuma de que naciera, según la Mitología (C), y el astro de su nombre (C'). Ahora bien: condición de la espuma es originarse en el mar; condición de la estrella brillar en el cielo. Góngora hace que ambas cualidades se interfieran: las muchachas serán:

del cielo espumas y del mar estrellas...

4

CONCLUSIONES OBTENIDAS EN EL ESTUDIO DE LOS CONTAGIOS IMAGINATIVOS

No sé si el lector habrá podido seguir atentamente las páginas de este capítulo. Pero de todos modos creo que conviene compendiarlas y presentar claramente y reunidos los antecedentes que hemos desperdigadoramente hallado a la técnica aleixandrina.

Una de las cosas que más llama nuestra atención la primera vez que nos acercamos a la obra de Aleixandre—y muy especialmente a *Sombra del Paraíso*—es la existencia de contagios entre los diversos planos imaginativos. Lo digo por propia experiencia. No es, naturalmente, que uno se percate de la naturaleza de tales impregnaciones, ni hace falta. Eso sólo mediante el análisis puede ser descubierto. Pero los pasajes que están de ese modo teñidos adquieren relieve y sorpresa muy acusados. Entonces se piensa que esa técnica es absolutamente nueva. Que ninguno de los poetas precedentes habían usado de semejantes procedimientos: tan virginalmente suenan estos timbres.

Las consideraciones que hemos hecho, la minuciosa investigación realizada, nos ha mostrado que, efectivamente, no andábamos muy descaminados en nuestra previa intuición: la originalidad de Aleixandre en este terreno es evidente. Sin embargo, y contra lo que esperábamos, hemos podido rastrear huellas de algo parecido en tres diferentes esferas: en la poesía anterior, en las imágenes léxicas y en la literatura burlesca.

Antecedentes a la impregnación del plano imaginado por el real

Reconozco que en algo falló mi intuición: tan nueva me parecía en un principio la contaminación de sus cualidades que el plano real realiza, como la que el imaginado efectúa. Y, no obstante, hemos de hacer una tajante distinción entre uno y otro caso, al enfrentarnos con el problema de los antecedentes. La absorción por la fantasía atraída de tintas inherentes a la realidad no es inusitada dentro de la literatura española. Aunque despreciemos los abundantísimos ejemplos gongorinos y renacentistas en general, por tener sentido y finalidad estética distinta, aún tendríamos que consignar los importantes que la poética de nuestro siglo ofrece. (En la página 70 del presente libro hemos visto uno de Juan Ramón Jiménez.) Si quisiéramos explicarnos la causa de nuestro error al suponer inédita la fórmula aleixandrina, tendríamos que discriminar cuáles pasajes de *Sombra del Paraíso* que la utilizaban suscitaron nuestra sorpresa y cuáles de este mismo libro, que también la utilizaban, nos dejaron más apagados. Inmediatamente caemos en la cuenta: sólo nos causaban impresión de novedad aquellos casos en que el plano real comunicaba a la evocación un «calificativo», como en la expresión «mar hircana», citada en el lugar correspondiente (9).

Con este método tan poco científico, hemos capturado el exacto volumen de la aportación aleixandrina; se trata, en suma, del perfeccionamiento de algo ya existente. Pero de un perfeccionamiento estéticamente eficacísimo.

Antecedentes a la impregnación del plano real por el imaginado

Diferentes eran los resultados obtenidos en nuestro análisis del caso segundo (plano evocado, el impregnador; plano real, el impregnado). Aquí la originalidad de nuestro poeta era mucho mayor y resaltaba con manifiesto bulto. Naturalmente, la indagación no pudo

(9) Un adjetivo es lo que el plano real en la poesía de Góngora suele transmitir al imaginado. Pero, como hemos indicado, es muy diferente la vibración què lo motiva, y ello hace que la técnica del autor de *Sombras del Paraíso* nos parezca nueva.

ser escrupulosamente exhaustiva. Hubiera necesitado de una paciencia de la que no me siento capaz, para ir revisando toda nuestra poesía estrofa a estrofa y verso a verso. Además, lo juzgué innecesario. Supuse que si tomaba el monumento literario de mayor complejidad imaginativa y lo miraba escrupulosamente, las conclusiones sacadas podrían presentarse como definitivas, dando por leído el resto, desde Berceo hasta Espronceda. (Desde luego la zona más peligrosa, el período Bécquer-Aleixandre lo he examinado bien, hallando un solo caso en Juan Ramón Jiménez.)

De la atentísima lectura de *Las Soledades* extraje una deducción que seguramente es inconmovible: la poética española no conocía más que de un modo confuso la clase de contaminaciones en que la evocación dispara sus tintes hacia la realidad: en los dos mil versos de la obra gongorina, no pude encontrar más que un solo ejemplo y de intención distinta a los de Aleixandre.

Pero la técnica no era, a pesar de todo, desconocida, aunque sólo se daba sistemáticamente en regiones apartadas de lo puramente poético. La literatura burlesca del XVII la usaba, y del mismo modo, los fenómenos lingüísticos la emplean cuando trasladan la acepción de una palabra por tácita comparación entre dos objetos: recordemos los comentarios que nos ocasionó el verbo «reanudar» (en el sentido de «restablecer») y el adjetivo «armado» con la significación de «cubierto».

Antecedentes a las impregnaciones entre imágenes superpuestas

Si se trata de las impregnaciones entre planos superpuestos, aún la novedad se acentúa. Sólo hemos visto antecedentes en el chiste quevedesco, y aun dentro de éste tales antecedentes se relacionan únicamente con uno de los dos casos aducidos: aquel en que una imagen de segundo grado tocaba la superficie de otra de primero.

Góngora y Aleixandre

Mirando después la cuestión de que tratamos, en su conjunto, para poder enfrentar la imagen de Góngora con la de Aleixandre, obtuvimos resultados clarísimos: en el autor de *Las Soledades* la

dirección de las contaminaciones va siempre de izquierda a derecha o de derecha a izquierda ; esto es : sólo se realiza *entre imágenes horizontales* (10). (Con una única excepción : cuando cualidades de la realidad ascienden hasta la esfera evocada para especificarla.) En cambio, ésta es «dirección prohibida» para el autor de *Sombra del Paraíso,* en quien la corriente imaginativa circula en sentido únicamente vertical : sube o baja. O de otra manera : corre sólo *entre planos superpuestos.* Pero una nueva diferenciación se nos presentó. La circulación irrigadora, siendo simple en el poeta contemporáneo, es doble en el barroco del siglo XVII : en este último, una evocación B lanza su descarga calificadora hacia otra B' que, a su vez, envía una onda nerviosa a B. Un par de notas muy delimitadas y concretas son, por tanto, las que separan los dos procedimientos comparados.

---

(10) Véase la nota de la página 81.

CAPITULO VIII

Complicación de la estructura interna de la imagen

II

PERMUTACION RECIPROCA EN EL LUGAR DE LOS PLANOS IMAGINATIVOS

1

LA PERMUTACIÓN DE LAS IMÁGENES SIMPLES

Ya tenemos un modo de complicación interna de la imagen utilizado en la poesía de Aleixandre: por contagio entre los diversos planos de que consta. Pero aún existe un segundo modo de complejidad, muy abundante y peculiar de las obras que estudiamos, y cuyo análisis será la labor del presente capítulo. Las imágenes normales, las usadas tradicionalmente, tienen en cierto modo como finalidad *transfigurar* las realidades. Lo mismo cuando un poeta renacentista escribe «cabello como oro» que cuando Aleixandre dice «las muchachas son ríos felices», un plano real (cabello, en un caso; muchachas, en otro) queda visto *bajo la forma* de otro imaginado («oro», «ríos»). Pero se realizará no ya una *transfiguración,* sino una verdadera *transustanciación* si trastrocamos la normal colocación de los planos real y evocado, de tal modo que éste se sitúe en el lugar que a aquél corresponde, y a su vez aquél venga a ocupar el lugar que éste dejó vacante. Si normalmente la construcción es *A como B,* nuestro poeta, muchas veces, dirá *B como A.* O sea: en lugar de «labios como espadas» (donde el plano real es «labios»), «espadas como labios» (título de uno de los libros de Aleixandre), pero sabiendo que el plano real del nuevo complejo sigue siendo el

mismo: «labios». Se obtendrá así una expresión enormemente intensa (procedente del concepto de amor como destrucción, beso como muerte), expresión cuyo pensamiento, muy condensado, es el siguiente: «los labios son esencialmente espadas que adoptan, que fingen forma de labios». La figura es, pues, la de «labios», pero la sustancia será la de «espadas». El trueque de planos habrá producido una transustanciación.

Igualmente, cuando Aleixandre, en «La luna es una ausencia», de *La Destrucción o el Amor,* escribe este verso:

del otro lado donde el vacío es luna...

nos está indicando que la luna es vacío, pero con tal fuerza, que se han trasvasado las sustancias de un modo completo y el astro nocturno aparece ya como vacío: vacío cuajado en luna, hecho luna.

El aludido trueque de lugar entre los planos de la imagen es extraordinariamente frecuente en la obra de Vicente Aleixandre a partir de *Espadas como Labios,* y constituye una verdadera aportación que éste ha hecho a la expresión poética. Si en «La luz», de *La Destrucción o el Amor,* leemos esta frase,

celeste túnica que con forma de rayo luminoso...

entenderemos que el plano real es «luz» y «túnica» la correspondiente evocación, aunque el sintagma imaginativo normal hubiera sido: «rayo luminoso que con forma de celeste túnica...». Cuando en «Humana Voz» encontramos un verso como éste:

palomas blancas como sangre...

(De *La Destrucción o el Amor.)*

sabremos que «sangre» es el plano de realidad, pese a que la construcción corriente habría dicho «sangre como palomas blancas». Y en fin, si en «Sombra del Paraíso» hallamos los dos versículos siguientes:

Una larga espada tendida como sangre
recorre mis venas...

(«Al cielo».)

(donde la expresión al uso hubiese sido : «la sangre, tendida como una larga espada, recorre mis venas») inmediatamente nos damos cuenta de que la esfera de realidad es «sangre» y «espada» el elemento atraído por la fantasía.

Este original procedimiento, seguramente sin precedentes en la literatura española, nació sin duda bajo las urgentes instancias de un interno acorde que bullidoramente exigía exteriorizarse. Al poeta le resultaban insuficientes o escasos los recursos idiomáticos existentes para poder formular con palabras su personal visión de la Naturaleza. Al realizar el hallazgo de la permutación entre los planos imaginativos, el autor de *La Destrucción o el Amor* encontró uno de los medios más idóneos para la justa transmisión de su mensaje. El poeta va a enfrentarse con un mundo cuyas criaturas coinciden en ser sustancialmente la misma cosa : amor. La multiplicidad visible en la naturaleza será sólo aparente. Se tratará únicamente de las diversas formas, las variadas máscaras del amor :

> El amor como lo que rueda,
> como el universo sereno...

En estos versos está usado el procedimiento que vamos analizando. Porque «universo» es el plano de realidad, y «amor» la correlativa evocación. Pero si el poeta hubiese escrito : «universo sereno como amor», nos transmitiría su idea de un modo equívoco. El lector creería que el universo se coloreaba momentáneamente de amor, traduciendo quizá un estado sentimental del poeta. Y lo que Aleixandre pretendía afirmar era muy otra cosa : que la sustancia es el amor y «universo» la forma visible de esa sustancia. El autor del poema no podía, pues, enderezar la frase al modo tradicional, sin arriesgarse a ser inexacto en la formulación de su pensamiento. La novedad ha nacido, en consecuencia, por una necesidad de expresión, no por un capricho de orfebre, aunque después el autor de *Sombra del Paraíso* haya visto las posibilidades que la nueva técnica le ofrecía y las haya utilizado. Por medio de ella, la imagen podía adquirir un relieve inaudito. Se destacaba en un violento primer plano y cobraba extraordinario bulto, o extraordinaria fuerza. Los sentimientos mismos que la imagen transmitía alcanzaban un grado

de intensidad insospechada. Reléanse de nuevo los ejemplos antes aducidos, y podrá comprobarse cuanto acabo de afirmar.

Antecedentes.—Como he indicado ya, carece esta técnica de antecedentes literarios. No obstante, los tiene en el chiste locucional. He oído decir a alguien, hablando de unos garbanzos muy duros: «No hay quien coma estos *balines como garbanzos*». «Balines como garbanzos», en lugar de «garbanzos como balines». B como A, en vez de A como B. El procedimiento es idéntico al aleixandrino. Atractivo resultaría escribir un ensayo que comparase los recursos cómicos y los de la poesía. Sirvan estos datos y otros que a través de la presente obra hemos aportado, de materiales previos.

2

LA PERMUTACIÓN DE LOS PLANOS IMAGINATIVOS EN LAS IMÁGENES SUPERPUESTAS Y HORIZONTALES

Hasta ahora únicamente hemos presentado casos muy sencillos de permutación entre los planos de la imagen. Unicamente nos hemos acercado a aquellos ejemplos en que este fenómeno actuaba sobre imágenes simples (o sea las que sólo constan de un plano real A y otro evocado B). Pero también puede actuar sobre un complejo de imágenes superpuestas o de imágenes horizontales (1), dando por resultado difíciles y en algún caso hasta barrocas formas, que tanto pueden intensificar la expresión como oscurecerla. Veamos primero unos versos en que desgraciadamente ocurre esto último.

Dislocación de los tres miembros A, B, C, de una imagen superpuesta de segundo grado

El que vamos a exponer es el ejemplo tal vez más complicado que en toda la obra de Aleixandre pueda existir. Porque en él se produce no un intercambio de lugar entre los dos elementos A y B de

(1) Véase la nota que va al pie de la página 81.

la imagen, sino que el procedimiento dislocador se extiende a los tres miembros A, B, C de una figuración de segundo grado :

— C — — B —
Relojes como *pulsos* — A —
en los árboles quietos son *pájaros*
cuyas gargantas cuelgan...

(«Cobra», de *La Destrucción o el Amor.)*

El plano real A es «pájaros». «Pulsos», la imagen de primer grado B, sobre la que se engasta otra aún : «relojes» (C).

Hay, pues, dos imágenes superpuestas, y las dos tienen cruzados sus miembros. Descomponiendo la primera, tendríamos :

En los árboles quietos, *pájaros* (A)
cuyas gargantas cuelgan son *relojes* (C)
como *pulsos*... (B)

Pero «relojes como pulsos» es un conjunto que tiene también dislocados los planos imaginativos. Su traducción a una construcción normal sería «pulsos como relojes». Por lo tanto, el significado completo de los dos versos que analizamos es el que sigue :

En los árboles quietos, pájaros (A)
cuyas gargantas cuelgan son pulsos (B)
como relojes (C).

El poeta, en versos anteriores, había hablado de una lasciva cobra. Mientras ella pasa, los pájaros, hipnotizados, temerosos, son un puro latido de sangre. La pulsación atrae una noción comparativa : el tic-tac del reloj, el reloj mismo (2). Los pájaros son sólo latido ; el latido es un tic-tac como de reloj. He aquí la reducción a pensamiento lógico de estos versos poco menos que sibilinos ; crípticos, desde luego. El pasaje más difícil de *La Destrucción o el Amor*. Uno de los pocos momentos en que el verso de Aleixandre roza lo ininteligible.

---

(2) La imagen pulso=reloj no es nueva en Aleixandre. Compárese con los aducidos en el texto este otro verso de *Espadas como Labios* :

Oh, sangre, sangre ; oh, ese reloj que pulsa...
(«Reposo».)

Dislocación de los planos A, B, B', en las imágenes horizontales de primer grado afirmadas

En «Mina», de *La Destrucción o el Amor*, leemos estos versos:

De nada sirve que una *frente gozosa*
se incruste en el azul como un *sol* que se da
como *amor* que visita a humanas criaturas.

En este complejo, un plano real A («sol») recibe dos golpes imaginativos, B y B': «frente gozosa» (B) y «amor que visita humanas criaturas» (B'). Son, pues, un par de imágenes horizontales (3) afirmadas que encubren la misma realidad. Ahora bien: el plano real A («sol») y la primera evocación B («frente») intercambian su posición lógica dentro de los versos. En vez de un «sol como frente» aparece una «frente como sol». El tercer elemento, el plano imaginado B' («amor») permanece inmóvil. Pero como los otros términos («sol» y «frente») se han cambiado recíprocamente de sitio, parece, a primera vista, que B («frente») es un plano real que tiene dos imágenes: «sol» y «amor». Ya hemos visto que no es así. La construcción normal de los tres versículos transcritos sería:

De nada sirve que un sol que se da
se incruste en el azul como frente gozosa,
como *amor* que visita a humanas criaturas.

(3) Véase la nota que va al pie de la página 87.

Dislocación de los planos en las imágenes horizontales de primer grado negadas

Acerquémonos ahora a un caso en que la dislocación, siendo muy complicada, posee máxima eficacia poética :

La cintura no es rosa,
no es ave, no son plumas.
La cintura es la lluvia.

(«La lluvia», de *Sombra del Paraíso.)*

Analicemos estos tres versos, descomponiéndolos en sus dos piezas fundamentales : la negación y el cambio mutuo de lugar entre los planos de la imagen. Más adelante hemos de ver que hay en la poesía de Aleixandre un tipo de negación que equivale a una afirmación frenada por el adverbio «casi» (4). Tal lo que hallamos en los versos que acabo de copiar, los cuales tendrán, en consecuencia, un valor lógico semejante a la frase siguiente :

«La cintura es casi una rosa, casi un ave, casi unas plumas. Pero la cintura es, sobre todo, la lluvia.»

Todavía nos queda por desmenuzar y componer en un orden normal la otra pieza del complejo : el trueque de posición entre los planos imaginativos, de que el poeta se ha valido para reforzar la expresión. Cuando dice, en el tercer verso, «la cintura es la lluvia», el plano real es «lluvia», y el evocado «cintura». De modo que, enderezando la oración, diríamos :

La lluvia es la cintura.

Pero la descoyuntación de los planos no ha comenzado en el tercer verso, sino en el primero. La palabra «cintura» ya empezó allí sustituyendo a la palabra «lluvia». Nosotros ahora debemos hacer la operación contraria, restituyendo cada vocablo al lugar que nor-

(4) Véase en el capítulo XVII «La negación cuasi-afirmativa».

malmente le correspondería. De esta manera, obtendremos la frase que sigue :

> La lluvia no es rosa, no es ave, no son plumas. La lluvia es la cintura.

Y agrupando ahora las dos piezas (negación y recíproco trueque de lugar entre las esferas A, B, B′ de la imagen), analizadas hasta ahora por separado, tendremos ya la significación completa de los tres versos :

> La lluvia es casi una rosa, casi un ave, casi unas plumas. Pero, sobre todo, la lluvia es la cintura.

Este caso que acabamos de analizar es único en la poesía aleixandrina, pero muy característico, sin embargo. No es algo que nos sorprenda : es un ejemplo, perfectamente esperable, de la complejidad imaginativa que la obra de nuestro poeta posee. La causa de su extraña configuración ya la hemos visto : la palabra «cintura» suplanta a la palabra «lluvia» desde el primer verso, en virtud de la dislocación imaginativa, y sobre la usurpadora voz «cintura» se construye una negación cuasi-afirmativa (5), desplegada en cuatro términos horizontales («rosa», «ave», «plumas» y «lluvia»), que obligan a que los elementos «cintura» y «lluvia» queden, relativamente, muy alejados uno de otro.

---

(5) Véase la nota anterior.

CAPITULO IX

Evolución de la imagen aleixandrina

Nos hemos venido refiriendo hasta ahora a la imagen de Aleixandre vista en su conjunto y no en su evolución, para lo cual me he servido, generalmente, de ejemplos tomados de *Sombra del Paraíso,* por ser esta obra la que nos ofrece un máximo de complejidad imaginativa. Tal complejidad es el fruto último de un desarrollo creciente que tiene su inicio en *Pasión de la Tierra.* A partir de aquí hasta *Sombra del Paraíso,* las imágenes de nuestro poeta van sucesivamente ganando en complicación, y recorriendo los distintos libros podemos fechar el instante en que cada uno de los procedimientos complicadores antes estudiados aparecen.

Evolución hacia el tema concreto

Antes que consideremos el proceso que siguen las figuraciones, se hace indispensable examinar otro proceso distinto, aunque relacionado con aquél: el de la sucesiva delimitación temática visible en la obra de Aleixandre: mientras en *Pasión de la Tierra,* con raras excepciones, el tema no existe en cuanto bulto concreto, en *Historia del corazón* el relieve temático es acusadísimo. Mas en este sentido, como en tantos otros, la evolución aleixandrina ha sido lentísima. No ha habido saltos, sino plácida fluencia: las aguas casi parecían reposar inmóviles. Conviene aclarar que únicamente estoy hablando del proceso evolutivo que se inicia a partir de *Pasión de la Tierra.* Porque entre este libro y el anterior, *Ambito,* la distancia es tan grande que no parecen ambos de la misma mano. Los versos de

Ámbito son, en cierto modo, tradicionales, y el tema posee una apretada concreción. Hay una coherencia absoluta que *Pasión de la Tierra* viene a destrozar violentamente. Después del furioso golpe, a tormentosas rachas, que este libro representa, queda deshecho en diez mil pedazos el cristal de los ventanales discursivos. Rota la cámara, sólo un caos impera. Sólo una desordenada catástrofe de cal, piedras y vidrio es lo que resta del edificio primigenio. La poesía de *Pasión de la Tierra* se realiza por asociaciones de términos que no tienen otra coherencia entre sí que la que les presta un difuso estado sentimental. Este estado sentimental es como el plasma donde nadan las visions poéticas, desligadas unas de otras, de signo distinto cuando no totalmente opuesto. Sólo se parecen en el sentimiento al que simbolizan y que les ha dado origen. Si el poeta experimenta una emoción angustiosa, angustiosas serán las figuraciones que la expresan (por otro lado muy disímiles), y la angustia el único hilo conductor del desarrollo poemático. No habrá un tema fijo, concreto, sobre el que se vayan urdiendo los bordados imaginativos, que forman aquí líquida y móvil masa informe y no cuerpo sólido y de exactos límites determinables.

Pero tímidamente primero, francamente después, el tema asoma. *Espadas como Labios* será el volumen donde esto empiece a verificarse, sobre todo en algunos poemas (1). Línea que se completa en *La Destrucción o el Amor*. Y es curioso ver cómo en unas pocas piezas de este libro, cronológicamente iniciales, el tema está sólo borrosamente visible, mientras en el abundante resto posterior del mismo libro se halla completamente claro ya y con un desarrollo que se extiende desde el principio al final de las composiciones. Pero aun así faltaba un último detalle para completar la aventura hacia la concreción temática a que aspira el crecimiento de la poesía de Aleixandre. Porque todavía en los versos de *La Destrucción o el Amor* existen desviaciones que, aunque ya no disparadas totalmente fuera del tema, sí se distraen de la rígida línea del discurso. Leamos, por ejemplo, el comienzo de «Ven, siempre, ven»:

---

(1) Véase VICENTE ALEIXANDRE: Prólogo a la segunda edición de *La Destrucción o el Amor*, ed. Alhambra, Madrid, 1945.

No te acerques. Tu frente, tu ardiente frente, tu
encendida frente,
las huellas de unos besos,
ese resplandor que aun de día se siente si te
acercas,
ese resplandor contagioso que me queda en las
manos,
ese río luminoso en que hundo mis brazos,
en el que casi no me atrevo a beber, por temor
después a ya una dura vida de lucero.

No quiero que vivas en mí como vive la luz,
con ese ya aislamiento de estrella que se une con
su luz,
a quien el amor se niega a través del espacio
duro y azul que separa y no une,
donde cada lucero inaccesible
es una soledad que gemebunda envía su tristeza.

La soledad destella en el mundo sin amor.
La vida es una vívida corteza,
una rugosa piel inmóvil
donde el hombre no puede encontrar su descanso,
por más que aplique su sueño contra un astro
apagado.

Pero tú no te acerques. Tu frente destellante,
carbón encendido que me arrebata a la propia
conciencia,
duelo fulgúreo...

(De la *Destrucción o el Amor.)*

Veamos : el tema es erótico y comienza con una invocación : «No te acerques. Tu frente, tu ardiente frente...» Una visión, la de los besos resplandecientes, va a dar lugar a una asociación de nociones poéticas que desviará el cauce discursivo nada menos que en once amplísimos versículos. El poeta ve los besos brillar : si bebiera tal fulgor, tendría una «dura vida de lucero». Aquí comienza el prolongado meandro, que consiste en la contemplación, muy bellamente formulada, por cierto, de los astros solitarios, fríos y sin amor. Hasta el verso 18 no retorna el tema inicial : «pero tú no te acerques». Ha habido un hondo repliegue, una especie de paréntesis frondoso, que si estéticamente de considerable valor, se sale, en cambio, del

punto de vista clásico sobre el orden del desenvolvimiento temático, que debería ser rectilíneo.

La que hemos aducido es una cita entre las múltiples posibles. Porque el procedimiento asociativo desviador es normal en *La Destrucción o el Amor* y una de las notas que separan su estilo del que existe en *Sombra del Paraíso* y en los dos libros que le siguen, *Desamor* e *Historia del Corazón*, donde el tema aparece ya perfectamente delimitado, en abultada evidencia. Como ocurría también en el primer volumen de versos publicado, *Ambito*, según hemos dicho. Aleixandre, en su prólogo a la segunda edición de *La Destrucción o el Amor*, dice esclarecedoras palabras: «Con *Sombra del Paraíso* en la mano (el poeta) mira hacia atrás y se sigue reconociendo en su remoto origen confesado, en su segundo libro, en el hervoroso y ciego o clarividente *Pasión de la Tierra*. Pero (...) con *Sombra del Paraíso* en la mano, mira más hacia atrás y siente que ese libro, último extremo de una evolución comenzada con el revolucionario *Pasión de la Tierra*, se emparenta y enlaza de pronto, insospechadamente y por alguna zona visible, con aquel tradicional primer libro *Ambito*, que había quedado aparte, marginal y como excluído del proceso vivo de la evolución. La poesía se muerde la cola. Todo está rescatado. Lo que parecía una ruptura no lo había sido entonces. Y el sonriente espectador ve comprobado una vez más (...) lo que ya se sabía: que en poesía, en algún momento, la línea revolucionaria, si de veras genuina, acaba mostrando ser, haber sido, la única línea tradicional.»

En muy pocas ocasiones vemos seguir un curso tan natural el desarrollo de una poética. El proceso, continuo como el crecimiento de un ser vivo, está marcado, sí, por unos cuantos jalones que son las sucesivas obras (*Pasión de la Tierra, Espadas como Labios*, etcétera), pero que no señalan cortes radicales. Al contrario, dentro de ellas la evolución prosigue. Igual que las edades fundamentales del hombre (niñez, pubertad, adolescencia, etc.) no indican transiciones bruscas, ni podemos establecer con exactitud matemática el día y la hora en que cada una de las tales comienza, paralelamente, si comparamos un libro de Aleixandre con el que le sigue, no percibimos apenas el cambio. Hasta existen en cada libro composiciones que están muy cerca del precedente, y otras, en cambio, que insinúan

el que vendrá después. Poemas hay en *La Destrucción o el Amor* que se hallan enormemente próximos a *Espadas como Labios,* mientras que unos cuantos parecen de *Mundo a Solas.* Ahora bien : si la comparación se realiza entre miembros extremos de la cadena, la distancia semeja diametral. Yo creo que no tenemos un ejemplo tan claro de una evolución muy marcada, pero sin rompimiento (exceptuando el paso de *Ambito* a *Pasión de la Tierra)* en toda nuestra historia literaria.

Evolución de la imagen

Si pasamos ahora a la consideración específica de la imagen, observaremos lo mismo. Las complicadas y ricas figuraciones de *Sombra del Paraíso* no han nacido—lo hemos indicado antes—por arte de birlibirloque ni por generación espontánea. Son la cima de todo un sucesivo y largo recorrido que empieza en *Pasión de la Tierra* y se continúa en constante y lentísimo enriquecimiento a través de las diversas obras. Cada una de ellas conserva las conquistas anteriores, obtiene otras nuevas y transmite todo el conjunto, como herencia o patrimonio, al libro subsiguiente.

Comentario aparte merecería *Ambito,* que no es más que la continuación—con acentos personales, desde luego—de la poética que flotaba en el ambiente español del momento. Es el instante del ceñimiento formal, de la tensa condensación que la poesía de un Guillén preconiza y lleva a término feliz. También, de la belleza expresiva que, en parte, el estudio de Góngora había traído en consecuencia.

Ambito cae dentro de esa atmósfera que es la de la primera oleada generacional. Visiones o imágenes visionarias abundarán, por tanto, en sus versos, mas algunos toques, aquí y allá, del tipo imaginativo que en *Las Soledades* hemos visto, y que luego o desaparecen de la poesía de Aleixandre o se transforman y personalizan. Por ejemplo : el poema final, que lleva el título de «Posesión», tiene, en cierto modo, inserta una alegoría (2), en su quinta y sexta estrofas, que luego en estrofas inmediatas (¡fuerza de la modernidad!) se trueca dichosamente en visión ; estrofa quinta :

(2) No lo es del todo, por no extenderse a todo el poema.

Extendido ya el paisaje
está. Su mantel no breve
flores y frutos de noche,
en dulce peso, sostiene.

El poeta ha considerado el paisaje natural como mantel (luego hablaremos de la negación que lo determina: «no breve») sosteniendo las flores y frutas que representan a la noche... *Todos* los elementos de la imagen, «mantel» y «frutos», tienen traducción a otros de la realidad, «paisaje» y «noche». Se trata, pues, de una cuasi-alegoría. Pero el desarrollo posterior de ella es visionario ya. Desaparece el casero «mantel» y los versos, libres de carga tan anacrónica, se hinchan de sorprendente y auguradora grandeza.

Igualmente gongorina es, entre otras, la negación «no breve», antes citada, que frena una imagen audaz en exceso. En efecto: llamar «mantel» a un paisaje no sería adecuado (según la mentalidad que preside *Las Soledades)* sin especificar que no se trata de un mantel cualquiera, sino de uno «no breve».

Pero no es *Ambito,* sino *Pasión de la Tierra* el comienzo de una nueva poética, el punto de partida de la larga carrera o evolución que examinamos. Desaparece aquí toda zona puramente real, de tal modo que una interminable sucesión de visiones encadenadas, entrecortadas por lo general, forman el núcleo de la obra. No podemos esperar todavía imágenes continuadas ni aun visiones de este tipo, porque la continuidad es, precisamente, resultado del tema concreto que todavía no existe allí. En cambio, *Espadas como Labios* ofrece multitud de novedades: las imágenes superpuestas (algunas sustentándose sobre una irrealidad); las visiones continuadas (que se daban en *Ambito,* pero que el caótico tumulto de *Pasión de la Tierra* impedía); el trueque de lugar entre los planos real y evocado, y la impregnación de uno de tales planos por el correspondiente paralelo, aunque únicamente se registren casos de contagio apoyados en un verbo o en una cualidad que se supone común a las dos esferas A y B, siendo sólo inherente a una de ellas. (Véanse las páginas 69 y 72.)

La Destrucción o el Amor ya muestra, como dijimos en el anterior apartado, bastante delimitación temática, que permitirá no sólo la muy frecuente continuidad de las visiones, sino también la conti-

nuidad de la imagen visionaria a poema entero, aunque este último tipo sea excepcional. E igualmente son rastreables impregnaciones imaginativas ascendentes, entre las figuraciones simples sobre todo, pero también entre figuraciones superpuestas (véase la pág. 68).

Tanto en *La Destrucción o el Amor* como en *Mundo a Solas*, en *Pasión de la Tierra* y en *Espadas como Labios* hay una continua irrigación irreal, una sustitución casi completa de elementos reales por otros de naturaleza visionaria. Se me dirá que tal sucede también en *Sombra del Paraíso*, y es muy cierto. Pero en los libros mencionados es muchísimo más copiosa. Veamos un pasaje típico :

> ...las fieras muestran sus espadas o dientes
> como latidos de un corazón que casi todo lo ig-
> nora
> menos el amor,
> al descubierto en los cuellos, allá donde la arteria
> golpea,
> donde no se sabe si es el amor o el odio
> lo que reluce en los blancos colmillos.
>
> («La selva y el mar», de *La Destrucción o el Amor.*)

Vayamos señalando en el período cómo todos los elementos reales quedan suplantados por otros irreales : las fieras muestran sus espadas (imagen de dientes) como latidos (imagen de segundo grado) de un corazón que casi todo lo ignora, menos el amor (visión) al descubierto en los cuellos (sigue la visión anterior) donde no se sabe si es el amor o el odio (visión) lo que reluce en los blancos colmillos (sinestesia).

¿Qué ha quedado de la realidad? Nada absolutamente. O mejor dicho : la realidad permanece, pero sobre ella se yergue una capa de fantasía que la transforma. Que la explica. La mirada del poeta cala bajo las apariencias y nos va diciendo, en una serie ininterrumpida de figuraciones, lo que esa realidad es esencialmente para sus ojos.

El diluvio visionario no ha cesado en *Sombra del Paraíso*, pero se amengua un tanto. Ya no es torrencial invasión, sino majestuoso curso fluvial lo que allí transcurre. Lo que no significa que la complicación imaginativa cese, sino todo lo contrario. Cobra aquí, como en otro lugar hemos afirmado, intensidad mayor porque el tema con-

cretísimo y desarrollado en general sin desviación alguna puede permitírselo. Si las pinceladas son más espaciadas (con lo que se obtiene bella variedad en el hablar), son también más refinadas y complejas. Llegan, efectivamente, a un máximo de esplendor troquelado casi todos los procedimientos anteriores: la imagen continuada, los contagios ascendentes entre los planos imaginativos... Todo ello se logra con una más elevada belleza y hasta con una mayor abundancia: las constantes visiones de otras obras se hacen menos copiosas, pero quizá resultan estéticamente más eficaces. Sin embargo, *Sombra del Paraíso* no sólo perfecciona y da relieve a una técnica heredada de los precedentes libros aleixandrinos, sino que surge por vez primera en sus páginas un procedimiento inédito: la utilización de los flúidos imaginativos descendentes (impregnación de sus cualidades que un plano evocado realiza sobre otro real, o la que una imagen de segundo grado efectúa sobre otra de primero) (3). Sólo me queda ya indicar que los siguientes libros, *Desamor* o *Historia del Corazón,* parecen simplificar aún más el proceso imaginativo.

---

(3) La transmisión de sus cualidades que una esfera imaginativa B hace a otra real A se producía también en *La Destrucción o el Amor,* pero allí se apoyaba aún en adjetivos supuestamente comunes a ambas esferas, siendo sólo inherentes a la B; por ejemplo: «eres azul como noche que acaba» (véase la página 72). Lo que *Sombra del Paraíso* aporta es, pues, la obtención de ese tipo de contagio sin apoyaturas en acciones verbales o en calificativos.

CAPITULO X

Resumen y conclusiones al estudio de la imagen aleixandrina

Huella superrealista

Ya tenemos sobre la mesa bastantes de las piezas que integran la imagen aleixandrina. A lo largo de unas páginas, quizá demasiadas, hemos ido desmontando su difícil engranaje para llegar a varias conclusiones que considero importantes. En primer lugar a ésta: el superrealismo inicial de nuestro poeta, que en cierto modo podemos dar por clausurado a partir de *La Destrucción o el Amor*, ha dejado, sin embargo, profunda huella en su obra total, al intensificar enormemente un vasto fenómeno imaginativo, el visionario, que venía gestándose trabajosamente desde los tiempos de Bécquer. Los tres términos de que ese fenómeno se compone (el símbolo, la imagen visionaria y la visión) fueron naciendo lentamente en los poetas de la generación anterior, excepto la visión que se produjo ya en el autor de las *Rimas:* la sinestesia aparecía muy de raro en raro entre los versos de Rubén; mucho más sistemáticamente, entre los de Juan Ramón Jiménez, poeta que también aportaba en sus versos la imagen visionaria continuada; el símbolo fué utilizado por vez primera en la lírica de Antonio Machado, si prescindimos de un antecedente remoto: San Juan de la Cruz. No obstante, el uso frecuente y caracterizador de todo este nuevo procedimiento imaginativo corresponde a la generación siguiente. Y aún podemos precisar más diciendo que no se dará en plenitud hasta la obra de Vicente Aleixandre. Cierto que en sus contemporáneos (Guillén, Lorca, Cernuda, etc.) es muy frecuente la visión y no escasea el símbolo; pero, en cambio, será difícil, tal vez imposible, encontrar en sus obras imágenes visionarias continuadas, sobre todo si pensamos en las que

se extienden a lo largo de todo un poema, tan características, unas y otras, del autor de *Sombra del Paraíso*.

Y aquí se hace necesario anotar una aparente paradoja. El superrealismo, motor el más importante de esa intensificación visionaria, cuando se hallaba en su estadio más riguroso (en *Pasión de la Tierra*), al impedir la coherencia lógica del discurso, prohibía también la continuidad de las imágenes. Y sólo después, cuando cedió ese rigor, pudieron asomar por los versos de Aleixandre las figuraciones continuadas, que alcanzan su apogeo en *Sombra del Paraíso*. La paradoja es ésta: las imágenes continuadas, que en último término eran consecuencia del superrealismo inicial, no podían producirse cuando ese superrealismo hallaba su expresión más pura.

Complejidad de las imágenes

Y si ahora nos vamos aproximando más al sistema figurativo de nuestro poeta, anotaremos una primera característica de él: su enorme complejidad, tanto externa como interna. En efecto: las imágenes aleixandrinas pueden dar lugar a otras que se les superponen hasta formar torres de dos, de tres, de cuatro pisos. Las visiones, a su vez, en ciertas ocasiones, desfigurarán con cualidades irreales no sólo un plano de realidad, sino también un plano de evocación. Y, en fin, a veces se formarán complicados organismos en que intervienen tres o cuatro visiones y tres o cuatro imágenes.

Todo lo dicho se refiere a la complicación externa de la imagen, es decir, a las relaciones de una imagen con otra u otras. Pero si aludimos a su estructuración interna no obtendremos resultados diferentes: la trama interior de las figuraciones se complicará también y de dos formas distintas: En primer término, las cualidades del plano real pueden ascender hasta la evocación, para calificarla; o al revés, pueden las propiedades de la imagen descender hasta la esfera de realidad, iluminando su superficie con luces irreales. Y en segundo término, los dos planos de que la imagen consta pueden sufrir en bastantes momentos un curioso y eficacísimo trastrueque en su normal colocación. Si normalmente la esfera de realidad ha de preceder en su enunciado a la esfera de fantasía, Aleixandre romperá ese cristalizado sintagma para decir no «A como B» (uso nor-

mal), sino «B como A»: «Espadas como labios» (en que «labios» es el plano real y «espadas», la evocación), en vez de «labios como espadas», que sería el orden constructivo al uso.

Hemos separado hasta ahora lo que llamo complicación externa de lo que denomino complicación interna de la imagen. Pero esos dos modos de complejidad, si disímiles entre sí, se darán muchas veces juntos en la práctica, como dos clases distintas de proyectiles que agraviasen un solo blanco. Porque la técnica de superposición de imágenes (complejidad externa) y la técnica de impregnación o la de dislocación de los planos imaginativos (complejidad interna) pueden actuar de modo conjunto. Hemos visto en la página 78 cómo una imagen de segundo grado teñía la subyacente de primero, y cómo en otro caso una imagen de grado primero impregnaba con sus tintes la correspondiente de segundo. Ambos casos nos ofrecían, pues, una superposición de imágenes enredadas con el contagio de sus respectivos planos. De igual modo pueden éstos dislocarse, afectando también a figuraciones superpuestas. En lugar de la fórmula relativamente normal «A es B como C» (en que A fuese la realidad, B la primera evocación y C la segunda, emanada desde B), aparece en cierto poema una fórmula «C como B es A», que manifiesta quizá el punto más alto (y aquí verdaderamente barroco) de esa complejidad que venimos comentando.

Después de lo dicho, cabe afirmar con algún fundamento que en España nunca se había producido una lírica tan compleja desde el punto de vista imaginativo, si descontamos las complicaciones culteranas del siglo XVII, que habían sido quizá tan intensas y relevantes como las que Aleixandre ahora nos ofrece. Por esta parte, la obra de nuestro poeta se emparenta con la de aquellos del Siglo de Oro, aunque la temperatura cordial de unos y otros fuese tan desemejante como la que nos pueden otorgar la distinta intención y la diferente técnica utilizada: el procedimiento visionario es quizá el único entre los hasta ahora usados que permite la máxima complejidad sin destruir la máxima emoción, sin que ambas cualidades sean términos que se rechacen.

Novedad de ciertos procedimientos

Si atacamos ahora la cuestión desde otro ángulo, veremos la enorme cantidad de novedades que aporta a la poesía el sistema imaginativo de nuestro poeta. Sin entrar en detalles que podrían impedir la claridad de nuestra síntesis, considero nuevos algunos de los variados modos de entrecruzamiento entre planos evocados y visiones que veíamos en el capítulo VI. Pero de mucho más bulto parece ser esa novedad si nos referimos a las impregnaciones descendentes entre los planos de la imagen simple. O sea, aquellos casos en que una esfera evocada de primer grado contagiaba con sus cualidades la correspondiente de la realidad. No hemos encontrado como antecedente de ello más que un ejemplo en Juan Ramón Jiménez dentro de la poesía moderna, y otro (no del todo semejante) en Góngora. Y aún la novedad se acentúa si pensamos en las impregnaciones imaginativas entre figuraciones superpuestas. De este caso no hemos hallado precedentes en la lírica española, aunque sí en la literatura burlesca.

También se manifiesta como nueva la técnica dislocadora de los planos de la imagen, aunque igualmente aquí el chiste locucional parece que se adelantaba a emplearla.

En menos palabras: el sistema de impregnaciones descendentes y más aún el de impregnaciones entre imágenes de segundo grado es algo casi absolutamente inusitado. Y lo es del todo el sistema de permutaciones recíprocas de lugar entre los planos de la imagen.

¿A qué conclusiones nos llevan estos resultados? No parece exagerado afirmar que Vicente Aleixandre es, desde el punto de vista imaginativo, uno de los máximos creadores de nuestra lírica. Esta afirmación que ahora apunto mirando un aspecto sólo parcial, la veremos confirmada y ampliada más adelante, cuando hayamos estudiado también el verso, el lenguaje, la estructura de los poemas y la visión que del mundo tiene el autor de *Sombra del Paraíso*.

Efectos poéticos de la complejidad

Hemos venido hablando hasta ahora de complejidad y de novedad. Nada o casi nada hemos dicho sobre la eficiencia poética que esas dos cualidades (siempre inseparables en la obra de Aleixandre)

prestan a esta lírica. La pregunta que inmediatamente se nos ocurre es la siguiente: El modo original de manejar los procedimientos imaginativos, ¿imprime mayor belleza, mayor calidad a la poesía aleixandrina? Nuestra respuesta será afirmativa para la mayor parte de los casos. Lo complicado no es siempre y necesariamente excelso, pero en general, salvando algún instante menos afortunado, nuestro poeta sabe mantener la complicación dentro de los límites que la belleza exige, y aun diremos que esa complicación coopera de modo muy acusado en el logro de tal belleza.

Si tomamos como punto de referencia para comprobar este aserto la técnica dislocadora de los planos imaginativos, veremos que no se trata de un artificio de orfebre, sino que esa dislocación responde a verdaderas necesidades expresivas, a un especial concepto de la vida y de la Naturaleza. Por medio de ella, el autor de *La Destrucción o el Amor* nos acerca más violentamente que por otros medios al «nóumenos» de las cosas, a su última esencia, a su realidad más profunda. Y si en algún raro instante, al enredarse con la superposición de las imágenes, el resultado es poco feliz (véase el ejemplo de los relojes, comentado en la página 90), en general este procedimiento consigue robustecer la expresión; en ocasiones, hasta puntos pocas veces alcanzados.

Si de aquí pasamos a considerar el sistema impregnador, por medio del cual un plano de la imagen se ilumina con propiedades del otro, llegaríamos a conclusiones muy semejantes. No se trata ya, como en la dislocación de los planos imaginativos, de alumbrar nuevas visiones del mundo, pero sí de prestar a la frase inauditas sorpresas que contribuyen poderosamente a herir nuestra sensibilidad. Si la técnica del dislocamiento otorgaba al verso, a veces una mayor exactitud en la plasmación de la idea, a veces una fuerza mayor en la representación de un cosmos propio, la técnica del contagio de planos pulimentará con inéditas luces la superficie poética, sacándola a un relieve más coloreado.

EL VERSICULO

CAPITULO XI

Normas del versículo aleixandrino

La irrupción de la segunda oleada de poetas inclusos en la generación del veintitantos, a la que pertenece Aleixandre, representa, como queda dicho, el triunfo del fenómeno visionario. Eso, en cuanto a la imagen, a cuyo estudio nos hemos dedicado con largueza hasta ahora. Pero si nos referimos a otro aspecto de esta poesía, una característica más visible aún, y si menos trascendental no carente de significación e importancia, nos ayuda a delimitar, todavía con mayor nitidez, las fronteras de ella ; la especial versificación de que muchas veces se reviste, a la que llamamos versículo o verso libre.

Opinión de Antonio Machado

La aparición de este tipo de verso ocasionó multitud de protestas, no sólo entre personas ajenas a los encantos o encantamientos de todo arte, sino también entre aquellas otras que por su formación o su sensibilidad conocían y eran capaces de experimentar los puros goces estéticos. Hasta un tal poeta—y no pequeño—, Antonio Machado, estaba en desacuerdo con los cánones de la nueva métrica, como dejan traslucir algunos de los pasajes de su obra. Para quien siempre había sido la poesía «palabra en el tiempo», un verso que despreciaba la rima y—aparentemente—el ritmo, no podía ser más que un error que, sin duda, acarrearía toda suerte de esterilidades. La rima es necesaria, piensa Machado, porque la concordancia o repetición de dos unidades sonoras marca y mide el tiempo, cuya presencia es esencial en la poesía. El ritmo es también imprescindible por razones vecinas a las expuestas (1).

(1) Antonio Machado : *Obras*. Ed. Séneca, México, 1940, págs. 346 y 389.

La crítica de semejantes ideas—que, naturalmente, tienen su base—no creo sea difícil de realizar. Pero tal vez sean las pruebas concretas las que más rápidamente nos ayuden a conocer su falsedad. El verso blanco ha demostrado clásicamente su eficacia. Igualmente existen ejemplos, aunque escasos, de verdadera y alta poesía escrita en prosa. Pero además, de los dos pecados mortales que se atribuyen al versículo—falta de rima y falta de ritmo—sólo el primero tiene fundamento refiriéndonos a Aleixandre. Porque el versículo de nuestro poeta no es de ninguna manera un abandono de las leyes rítmicas, sino un ensanchamiento de sus posibilidades, sobre todo si hablamos del que *Sombra del Paraíso* utiliza, ya que en este libro es quizá donde, por lo menos según el asenso de muchos, el versículo adquiere un punto de clasicidad. Todas mis afirmaciones se referirán, por tanto, a tal obra, y sólo en parte serán aplicables a las aleixandrinas anteriores.

Pretendo, pues, aislar el grupo de normas que determinan, no rígidamente, sino con elasticidad, ese versículo. Quiero decir que el complejo de leyes que en el presente capítulo voy a mostrar es el que gobierna el 95 por 100 de los versos de *Sombra del Paraíso*. Sólo un cinco (si acaso) se libran de ese yugo que, como hemos de comprobar, es ya harto suave.

Para que exista verdadero versículo (nos referimos a aquel organismo aleixandrino) es preciso que la inmensa mayoría de las unidades métricas sigan las normas que estableceremos a continuación. Pero si en algún instante la música de una de ellas queda algo más vacilante, por no obedecerlas totalmente, el conjunto no padece en su estructura, semejando como que absorbe en su masa rítmica la unidad dislocada.

Los ritmos «endecasilábicos», núcleo fundamental del versículo

Se ha dicho que el versículo carece de ritmo, o que, por lo menos, es el suyo un ritmo especial, no sujeto a norma. Veamos si es verdad en nuestro poeta. He aquí un ejemplo tomado de «Casi me amabas»:

1 Ante tus manos el resplandor del día se
aplacaba continuo,
2 dando distancia a tu cuerpo perfecto.
3 La transparencia alegre de la luz no ofendía,
4 pero doraba dulce tu claridad indemne.
5 Casi, casi me amabas.
6 Yo llegaba de allí, de más allá, de esa oscura
conciencia...

El verso número 1 parece, de primera intención y por su longitud, un extraño ejemplar sin antecedentes. Pero si lo descomponemos en sus hemistiquios (2), pronto echamos de ver que se trata de la yuxtaposición de otros tres : uno de cinco sílabas, y los otros dos de siete cada uno. Desde el punto de vista rítmico, ninguna novedad ofrece. La mezcla de heptasílabos y pentasílabos era conocida, por lo menos, desde el Siglo de Oro, y no sólo en la lírica culta. Recordemos la seguidilla de la poesía popular. El verso número 2 es un simple endecasílabo de gaita gallega. El 3 y el 4 son alejandrinos (7 más 7). El quinto es un heptasílabo, y el último, un endecasílabo italiano más otro de siete sílabas (o bien un heptasílabo ligado a un endecasílabo de gaita).

Naturalmente, no siempre se trata de esto, como en páginas sucesivas iremos comprobando. Pero sí puede afirmarse que la mayoría de las veces el versículo de *Sombra del Paraíso* no es otra cosa que la yuxtaposición de ritmos que denominaríamos endecasilábicos. Doy este nombre a todos los versos que tradicionalmente eran combinables con el endecasílabo : los de once sílabas, tanto como los de cinco, siete, nueve (acentuando en cuarta), trece (alejandrinos franceses) y catorce (alejandrinos siete más siete). Por tanto, si atendemos a los datos estadísticos que *Sombra del Paraíso* nos proporciona, es evidente que en un tanto por ciento muy elevado el versículo no muestra otras combinaciones que las ya utilizadas por el modernismo, con una única novedad : la de reunir en un solo renglón, como hemistiquios, los versos que antes se disponían, independientemente, en varios.

(2) Aunque el significado etimológico sea otro, en todo este libro llamaré hemistiquios a cada una de las partes del verso que se hallan separadas por cesuras. Según esta terminología, un versículo puede tener dos, tres y hasta más hemistiquios.

Libertad de asociación entre ritmos de naturaleza distinta

Pero no nos hagamos ilusiones. A pesar de lo dicho, aún nos quedaría un importante núcleo de versos irreducibles a la música endecasilábica. Hay que coger sin temor al toro por los cuernos. Seguramente que hasta en ese grupo hostil, rebelde a nuestro primer acercamiento, hemos de hallar, todo lo flexible que se quiera, una ley que nos guía, una ley que prohibe o permite. Copiemos un trozo de «Sierpe de Amor»:

1 Si pico aquí, si hiendo mi deseo, si en tus labios
2 penetro, una gota caliente
3 brotará en su tersura, y mi sangre agolpada en mi boca
4 querrá beber, brillar de rubí duro,
5 bañada en ti, sangre hermosísima, sangre de flor turgente,
6 fuego que me consume centelleante y me aplaca
7 la dura sed de tus brillos gloriosos.

El primer verso no tiene nada de particular: un hemistiquio de cinco sílabas se une a otro de once. El segundo es un perfecto eneasílabo anfibráquico (v—v/v—v/v—v) acentuado en las sílabas segunda y quinta, conocido desde el romanticismo, época que también supo del tercero, formado por una serie de anapestos (vv—). El cuarto es un endecasílabo normal. El quinto consta de un eneasílabo (con la cuarta sílaba en posición fuerte) y de un heptasílabo. El sexto es un alejandrino (siete más siete) y el séptimo un endecasílabo de gaita gallega. Por tanto, de los siete versículos sólo dos no siguen el ritmo endecasilábico; y aun así, no son musicalmente nuevos, puesto que los románticos (y naturalmente los modernistas) usaban ambos. Nos sorprende, en cambio, que se pase desde el compás endecasilábico del comienzo al golpeador ritmo de los tres anfíbracos que forman el segundo verso; y que luego sucedan los anapestos (vv—) del tercero, para retornar a la música inicial a partir del cuarto. Aquí sí que estamos frente a una extraña mixtura. Porque se han combi-

nado versos basados en la repetición de un mismo pie métrico (anfíbracos en un lugar, anapestos en otro) con versos (endecasílabos, etcétera) cuya ley, muy distinta, consiste en la sabia repartición de unos acentos no equidistantes, que misteriosamente resultan eufónicos. (Aclarar este misterio nos llevaría muy lejos. Contentémonos por hoy con apreciar el hecho, sin ahondar en sus causas.)

Un precedente de esta libertad asociativa: Rubén Darío

El análisis, pues, que acabamos de realizar nos muestra que el versículo introduce en la métrica, al parecer, una innovación importante : la combinación de dos tipos rítmicos de naturaleza diferente. Hemos visto que Aleixandre no tiene escrúpulo en mezclar una serie de anapestos o de anfíbracos con endecasílabos italianos, con alejandrinos bipartitos (siete más siete), etc. Ahora bien : ¿se trata de una verdadera novedad? Sólo relativamente. Rubén Darío, en más de una ocasión, había asociado endecasílabos italianos a los de gaita (formados por cuatro dáctilos), dando así un paso trascendental hacia lo que el versículo haría más tarde :

> Tal fué mi intento, hacer del alma pura
> *mía una estrella, una fuente sonora,*
> con el horror de la literatura,
> y loco de crepúsculo y de aurora.
>
> («Cantos de Vida y Esperanza».)

No cabe duda. En esta estrofa se halla implícito cuanto nos sorprendía en la métrica de *Sombra del Paraíso*. Aquí también un verso (el segundo), basado en la reiteración de un mismo pie métrico (de naturaleza dactílica) se une a tres endecasílabos italianos cuya armonía depende de otras razones.

No nos engañe el hecho circunstancial de que en el cuarteto transcrito todas las unidades sean endecasilábicas. Porque entre un endecasílabo italiano y otro de gaita la distancia es enorme. Ambos se asemejan sólo en poseer el mismo número de sílabas. Pero difieren en algo mucho más esencial : en ser ritmos de naturaleza disímil : el endecasílabo de gaita consiste en el cuádruple redoble de un dác-

tilo. Los endecasílabos italianos, en cambio, no son la sucesiva adición de un mismo pie métrico. Su eufonía es mucho más compleja, como antes señalábamos.

Ahora bien: si ya el gran poeta nicaragüense combina un conjunto de cuatro dáctilos (endecasílabo de gaita) con los versos de once italianos (3), que tienen una ley muy distinta, no había razón musical alguna que prohibiera la unión de estos últimos con cualquier otro ritmo basado en la repetición de un mismo pie métrico, ya sea el anapéstico, ya el anfibráquico, peánico, etc. Lo cual resulta ser una de las conquistas esenciales del moderno versículo, según vimos al estudiar hace muy poco un fragmento de «Sierpe de Amor».

Ritmos hexamétricos

Hemos llegado, pues, a descubrir la norma más importante que rige el versículo de *Sombra del Paraíso:* su nerviosa combinatoriedad—valga la palabra—. Y esto no por capricho del poeta, sino por la naturaleza misma del verso. Ahora bien: unos ritmos son más frecuentes que otros. El endecasilábico, por ejemplo, se da con una mayor abundancia, como hemos visto; y dentro de este grupo, los alejandrinos son los que se repiten más. Pero hay también un tipo estadísticamente numeroso, y sobre todo muy peculiar: es el que resulta de asociar un verso de siete sílabas, acentuado en su tercera y sexta, a otro de ocho, con acentos en la primera, cuarta y séptima, o sólo en la cuarta y séptima:

> ...de los ráyos celéstes / que adivinában
> las fórmas...
> («Criaturas en la aurora».)

No cabe duda que este complejo resulta musical, y hasta muy musical. De pronto, nos parece recordar que ya en Rubén Darío

(3) Ya en el Marqués de Santillana y luego en Garcilaso se observa la combinación de los endecasílabos de gaita con los italianos; pero en ambos poetas era torpeza (en cierto sentido, primitivismo) lo que en Rubén es maestría. Explicar cuándo resulta eufónica tal mezcla y cuándo cacofónica nos apartaría del tema. A partir de Garcilaso queda prohibida esa mixtura. Por ello, Rubén Darío realiza una verdadera innovación al introducirla.

existía algo semejante. Releemos la «Salutación del Optimista», y hallamos un verso como éste :

...ni entre mómias y piédras / réina que
habíta el sepúlcro...

El autor de *Cantos de Vida y Esperanza* (libro al que pertenece el aludido poema) llamaba hexámetro al verso que acabo de copiar. No lo es exactamente, pero sí un excelente sucedáneo del canon grecolatino. Recordemos el comienzo de la *Eneida:*

Arma vírumque cáno / tróyae qui prímus
ab óris...

Parece a nuestro oído que se trata de lo mismo, porque hemos perdido el sentido de la cantidad silábica. Por tanto, no puede haber igualdad, sino sólo semejanza entre ambos moldes, el virgiliano y el español. Es bien sabido que un hexámetro consta de seis pies métricos, repartidos entre dáctilos (—vv) y espondeos (— —). La única regla imprescindible en esta amigable partición es la de colocar al final del verso un espondeo precedido de un dáctilo. Los cuatro restantes huecos han de llenarse con dáctilos y espondeos en siembra caprichosa. El poeta dispone así de múltiples recursos rítmicos, y puede suavizar o fortificar la expresión según convenga, sin más que poner en el hexámetro mayor o menor cantidad de dáctilos. Para «traducir» este metro a la prosodia de nuestra lengua, los poetas—desde Villegas, que hizo los primeros ensayos, hasta Rubén Darío, pasando por el magnífico lírico romántico hispanoamericano Eusebio Caro—han entendido por sílaba larga (—) la acentuada, y por corta (v) la que no lleva acento. Pero, desgraciadamente, el castellano tiene muy pocos monosílabos para, haciéndolos consecutivos, poder formar espondeos (que necesitan dos sílabas largas), y aunque los tuviera, es difícil que sobre dos sílabas seguidas cargue el acento prosódico. Pero como tal pie es absolutamente insustituíble en el extremo terminal del hexámetro, se deduce que éste resulta casi imposible en nuestra lengua. A pesar de ello, el poeta de Nicaragua intentó con éxito, como veíamos, un sucedáneo del hexámetro, debilitando una de las sílabas de los espondeos que debiera poseer, y hemos comprobado que Aleixandre hace lo propio.

Mayores anomalías muestran otros tipos de «hexámetro» rubeniano, que, igualmente, se dan en *Sombra del Paraíso*. Me refiero, entre otros, a los tipos *5 más 8* (acentuados ambos hemistiquios en la cuarta sílaba) y *7 más 10* (acentuado el heptasílabo en la tercera y sexta, y el decasílabo en la tercera, sexta y novena).

Veamos el primero de ellos, el de 5 más 8:

Ejemplo de la «Salutación del Optimista»:

...digan al orbe: / la alta virtud resucita...

Ejemplo de Aleixandre:

...luna ferviente / que aparecida en el cielo...
(Luna del Paraíso.)

Siendo su esquema —vv / —v (v) / —vv / —vv / —v (v), está claro que tal fórmula no tiene seis pies métricos, sino sólo cinco de naturaleza dactílica (4), por muchas vueltas que queramos darle.

Tampoco el tipo *7 más 10*, antes mencionado, tiene las seis unidades exigidas clásicamente. Tomemos un verso de la «Salutación del Optimista»:

...no despiertan entonces / en el tronco del
roble gigante...

y otro de *Sombra del Paraíso:*

...que se tiende inefable / más allá de su
misma apariencia...
(«Criaturas en la aurora».)

La distribución sería:

vv— / vv— / vv— / vv— / vv—

O sea, cinco antidáctilos o anapestos (5).

---

(4) Como la sílaba llana de final de verso castellano equivale a un esdrújulo, podemos considerar como dáctilo lo que en realidad es troqueo. Tal es la razón que me ha llevado a poner en el esquema entre paréntesis la sílaba breve suplida.

(5) Por terminar el anapesto en sílaba acentuada, cuando se encuentra colocado en posición final de verso, puede tener en la práctica una sílaba más, como en el ejemplo transcrito. Sílaba que en el esquema he suprimido para mayor claridad.

Como vemos, aquí la irregularidad es doble : se extiende no sólo a suprimir uno de los pies (cinco en lugar de seis), sino a modificar la naturaleza de éstos (anapestos en vez de dáctilos o espondeos). (Si bien es verdad que sigue siendo semejante su configuración interna : lo mismo el dáctilo que el anapesto están constituídos por una sílaba larga y dos breves.)

No es preciso seguir el análisis. Con los ejemplares que hemos sometido a investigación hay más que suficiente para poder concluir que algunos versos de *Sombra del Paraíso*, que parecerían amétricos o irregulares, son en realidad «hexámetros». Hexámetros poco ortodoxos, estamos de acuerdo. Pero no son menos heterodoxos los rubenianos ; y ello es muy significativo sabiendo que el poeta de Nicaragua los intentó con toda escrupulosidad, procurando reproducir con la mayor perfección posible el dechado grecolatino.

Ritmos pseudohexamétricos

Aparte de estos «hexámetros» ya de por sí heterodoxos y, en definitiva, falsos, existen ritmos que no se dan en Rubén Darío, pero que por pertenecer en cierto modo al mismo tipo musical, apartándose en cambio más aún que ellos de la regla grecolatina de los seis pies, los denomino «pseudohexamétricos». Caben aquí todas las combinaciones entre octosílabos (acentuados en cuarta y séptima), decasílabos (con la tercera, sexta y novena sílabas en posición fuerte) y compases endecasilábicos.

Veamos algunas muestras :

De *8 más 7* (recordemos que el auténtico hexámetro es 7 más 8) :

> Diéntes de amór que mordiéndo los
> bórdes de la tiérra...
>
> («El Poeta».)

De *10 más 8 más 7 :*

> Vuestra frénte se hería, ella mísma,
> contra los ráyos dorádos, recientes,
> de la vida...
>
> («Criaturas en la aurora».)

Ritmos nuevos

Hasta ahora hemos estudiado únicamente los ritmos del versículo que en mayor o menor grado se encuentran autorizados por una tradición. Si hacemos un cálculo estadístico basado en *Sombra del Paraíso,* veremos que este tipo es abrumadoramente el más numeroso. Pero aun así nos restaría un núcleo, muy escaso, es cierto, pero existente, de versos que tienen una configuración musical inaudita y que conviene estudiar.

1) *El dodecasílabo de gaita.*—Entre ellos, como más notable, tenemos un dodecasílabo que llamaríamos de gaita, por su parecido con el endecasílabo de este nombre. Se trata de la suma dáctilo más peán primero (—vvv), seguido de dos dáctilos. Es relativamente abundante, y hasta se da regularmente a lo largo de todo un poema de *Desamor* que lleva el título de «El olvido», y de otro de *Sombra del Paraíso* que se titula «Las manos», si exceptuamos en este último los cinco versos del principio. He aquí su estrofa final:

> Sois las amántes vocaciónes, los signos
> que en la tiníebla sin sonído se apelan.
> Cielo extinguído de lucéros que, tibio,
> campo a los vuélos silenciósos te brindas.
> Manos de amántes que muriéron, recientes,
> manos con vída que volántes se buscan
> y cuando chócan y se estréchan encienden
> sobre los hómbres una lúna instantánea.

Escudriñando la estructura interna de este ritmo, daremos con la causa de su extraña armonía, su jadeo, su anhelo entrecortado, que tan ceñidamente se ajusta al vuelo ansioso de esas alucinantes manos amorosas. Veamos el esquema:

—vv / —vvv / —vv / —v (v)

Para nuestro análisis, dispongamos el último pie en su forma de sílaba aguda: sabemos que una sílaba final de verso, si es tónica, equivale a las dos últimas sílabas de palabra llana, o a las tres

de palabra esdrújula ; y por tanto, una simple sílaba acentuada en posición final vale por un troqueo o por un dáctilo :

—vv / —vvv / —vv / —

o sea, para ver la simetría :

— vv — | v | — vv —

Se trata de un compás «capicúa», con una sílaba breve, desparejada, en el centro, cumpliendo funciones de eje de simetría. El metro así no resulta cacofónico. Pero, por otro lado, la duplicidad de pies empleados—dáctilos y peán primero—produce esa inquietud, ese desasosiego tan característico, que hace al dodecasílabo de gaita especialmente apto para la expresión del movimiento o de los afectos convulsos.

2) *El endecasílabo con las sílabas tercera y séptima en posición fuerte.*—Otra novedad la constituye un endecasílabo con golpes en tercera y séptima, y que está espaciadamente esparcido, ya suelto, ya mezclado en forma de hemistiquios, a lo largo de *Sombra del Paraíso :*

...entonában su quietísimo éxtasis...
(«Criaturas en la aurora».)

...parecían presidír a los aires...
(«Criaturas en la aurora».)

...leveménte tentadór y te espío...
(«Sierpe de amor».)

...hecho lúmbre que en el áire fulgura...
(«Sierpe de amor».)

...la esplendénte libertád de los seres...
(«Mar del Paraíso».)

Considero necesario indicar que no es ésta la acentuación frecuente en el verso aleixandrino de once sílabas. En los seis primeros poemas de *Sombra del Paraíso* existen cuarenta casos de endecasílabo, de los cuales sólo seis pertenecen al tipo *tercera* y *séptima*. Los otros treinta y cuatro casos se reparten entre los de gaita y los italianos.

Ritmos continuados

Ya el modernismo aprendió la posibilidad de alargar un verso, sin más que añadirle uno o varios pies métricos, si tal era la base de su música. Así, la citada «Marcha triunfal», de Rubén (6). El romanticismo conocía la unión de tres y cuatro anfíbracos (v—v) con los que lograba versos de nueve y de doce sílabas respectivamente. Pero el poeta nicaragüense, para escribir la mencionada pieza, asocia hasta siete anfíbracos. Igual hace Aleixandre con los dáctilos, por ejemplo. Si cuatro forman un endecasílabo de gaita, tres darán lugar a un octosílabo ; hemos visto lo peculiar que es este verso en *Sombra del Paraíso* y su capacidad de asociación con los ritmos endecasilábicos (7). Pero puede también ligar cinco dáctilos, originando un verso de catorce :

...iluminándo un instánte tu frénte desnúda...

(«El Poeta».)

...y ábre sus brázos yacéntes y tóca, acarícia...

(«El Poeta».)

tipo que ciertos poetas modernistas habían utilizado con anterioridad.

Mayor originalidad ofrece la continuación de los endecasílabos italianos, que sospecho no había sido intentada nunca en nuestra lengua. La cantidad de posibilidades musicales distintas que tiene este metro resulta extraordinario. Serán, por tanto, igualmente múltiples sus posibilidades de continuación. Si se juntan tres peanes segundo (v — vv) se forma un verso de once con las sílabas se-

(6) Véase P. Henríquez Ureña : *La versificación irregular en la poesía castellana.* Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933, pág. 324.

(7) Ello se debe a que un pentasílabo está formado por dos dáctilos, y por cuatro un endecasílabo de gaita. El octosílabo acentuado en cuarta tiene tres dáctilos. Se trata, pues, de ritmos de la misma familia. No es de extrañar que casen con toda perfección.

gunda, sexta y décima en posición tónica. Pero Aleixandre, en ocasiones, une cuatro, constituyendo un verso de quince :

Hallában en mi pécho confiádo, un envío.
(Mar del Paraíso».)

[v—vv / v—vv / v—vv / v—v(v)]

(Después de la coma se hace una pausa, de modo que las palabras «confiado» y «un envío» se separan.)

Otras veces es de diferente clase la continuidad. Los endecasílabos acentuados en tercera, sexta y décima son el resultado de agrupar dos anapestos y un peán cuarto. Aleixandre repetirá el último peán, conformando un verso de quince sílabas, a base de dos anapestos y dos peanes cuarto :

...por tú pecho bajába una cascáda luminósa...
(«Padre mío».)

Cuyo esquema sería :

vv— / vv— / vvv— / vvv—

La repetición del último pie es técnica nada infrecuente en Aleixandre. Si escribiéramos :

Todos, multiplicados, repetidos...

obtendríamos un endecasílabo en el que fuesen tónicas las sílabas primera, sexta y décima. Su representación esquemática tendría esta forma :

—vvvv— / vvv—

El último pie es un peán cuarto. Aleixandre agrega otro (—vvv$\overset{v}{v}$— / vvv— / vvv—), creando un verso de 15 :

Todos, multiplicados, repetidos, sucesivos...
(«Destino de la carne».)

Lo mismo sucede en otros metros. Por ejemplo, en el dodecasílabo de gaita que antes estudiábamos. Al estar compuesto este metro

de dáctilo más peán primero, seguido de otros dos dáctilos, puede continuarse, reiterando el dáctilo postrero:

...que desde vuestra limitada existencia
arrojáis...

(No debe confundirnos el hecho de estar debilitado el primer dáctilo en su sílaba tónica.) Su esquema sería:

$$(\overline{v})\ vv\ /\ —vvv\ /\ —vv\ /\ —vv\ /\ —(vv)$$

o sea, dáctilo más peán primero, al que se añaden aún tres dáctilos.

Irregularidades en uno de los pies métricos que forman el verso

Hasta ahora hemos venido considerando el versículo de *Sombra del Paraíso* como un verso normal, que siguiera las reglas establecidas por la métrica tradicional (aunque introduciendo algunas legítimas innovaciones). Y así es la mayoría de las veces. Pero suponer que siempre sucede de este modo conduciría a un grave engaño. En ocasiones se producen algunas irregularidades, que pueden ser de dos clases. En este apartado nos referiremos sólo a una de ellas, dejando para el siguiente el estudio de la que resta. La que ahora vamos a analizar consiste en que un verso basado en la repetición de un determinado pie métrico permite la sustitución de *una* de tales unidades por otra distinta, siempre que ese trueque no se realice en posición final. Un ejemplo:

Para ti, *poeta* que sentiste en tu aliento...
(«El Poeta».)

Lo normal sería:

Para tí, poetá, que sentiste en tu aliento...

Es decir, en vez de este esquema:

$$vv—\ /\ \overset{2}{vv}—\ /\ vv—\ /\ vv—$$

Aleixandre ha utilizado este otro:

$$vv—\ /\ \overset{2}{v}—v\ /\ vv—\ /\ vv—$$

cuyo segundo pie tiene una estructura irregular : es un anfíbraco en vez de un anapesto.

En el mismo poema encontramos otro caso de la misma naturaleza, pero de matiz diferente :

...la juventud de tu corazón no es una playa...

El efecto musical que tal versículo produce a nuestro oído es el mismo que si la lectura fuese la que sigue :

...la juventud *del* corazón no es una playa... (8)

Esquematicemos este último verso :

$$\overset{2}{vvv—} / vvv— / vvv—$$

Se trata, pues, de la asociación de tres peanes cuarto. Escribamos ahora la auténtica fórmula aleixandrina :

$$\overset{2}{vvv—} / vvvv— / vvv—$$

Comparando ambos esquemas vemos que la diferencia estriba en el segundo pie, que posee una sílaba átona más de la cuenta en Aleixandre.

Irregularidades en la raíz absoluta del verso

La segunda irregularidad que puede poseer el versículo, a la que aludí hace poco, se da sobre todo en los ritmos endecasilábicos, y más concretamente en el endecasílabo propiamente dicho, aunque no es difícil hallarla en otros tipos de ritmo. Consiste en que alguna que otra vez el verso o el hemistiquio añade una, dos o tres sílabas en su

(8) Dámaso Alonso ha notado que aunque las distancias entre los golpes acentuales del versículo sean a veces desiguales, sigue existiendo una ley de igualdad *temporal*, conseguida por correcciones constantes, bien apresurando la lectura, bien retardándola. (Dámaso Alonso : *Seis poemas de Hopkins*. Colección Camelina, Monterrey, 1949, pág. 14.) De ahí que las cinco sílabas «de tu corazón» nos suenen, desde el punto de vista métrico, aproximadamente igual a las cuatro «del corazón».

comienzo *absoluto,* o bien deduce una de ellas (9). Así puede leerse :

...*la* luz, el calor, el sondear lentísimo...
(«Criaturas de la aurora.»)

o

...*es*pinas que atravesaban bellos labios...
(«Plenitud del Amor».)

en vez de

...*luz,* el calor, el sondear lentísimo...

o

...*pinas* que atravesaban bellos labios...

que serían endecasílabos normales..

Ejemplo de supresión de una sílaba :

...embebed en vuestra cabellera el rojo ardor
de los besos inmensos...
(«Mensaje».)

Este versículo está formado de dos hemistiquios : «embebed en vuestra cabellera» y «el rojo ardor de los besos inmensos». El segundo no tiene nada de particular : es un endecasílabo de gaita. Pero el primero sólo aparentemente es un decasílabo. Porque si le sumamos una sílaba en su principio, obtendremos un verso de once, perfectamente acentuado : «*O* ya embebed en vuestra cabellera.»

Ocurre igual en este otro ejemplo :

...donde lentos os movéis seguros /
como la roca misma de la gleba.

Si agregamos una sílaba en el comienzo de la frase, formaremos un versículo con dos endecasílabos como hemistiquios :

En donde lentos os movéis seguros /
como la roca misma de la gleba.

---

(9) Precisamente esta irregularidad fué la base del verso que Juan Ramón Jiménez empleara a partir del «Diario de un poeta recién casado», primer ensayo de versículo en castellano, si olvidamos algún desorientado intento modernista. El versículo del poeta de Moguer consiste, por lo general, en la combinación de ritmos endecasilábicos (pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos), en los que podía introducir la irregularidad aludida. Se trataba, pues, de un verso flexible, aunque con menos posibilidades rítmicas que el visible en *Sombra del Paraíso.*

Es interesante observar que esta regla de la adición de una o dos sílabas en la raíz del verso la aplica también Aleixandre, alguna vez, a los poemas de métrica regular, tradicional, construídos únimente con endecasílabos puros, y ello viene a reforzar mi teoría. Así, en «Ultimo amor», sorprendemos una expresión como ésta :

> Qué sabor a tristeza, qué presagio
> *infi*nito de soledad. Lo sé. Algún día
> estaré solo. Su perfume embriaga...

en donde el verso segundo tiene trece sílabas. Quiero decir que tiene dos agregadas «de polizón» al principio. Suprimámoslas y aislaremos un endecasílabo perfecto :

> ...nito de soledad. Lo sé. Algún día...

Esto es muy significativo, por ser nuestro poeta un brillante artífice del verso. Sin ir más lejos, el citado poema «Ultimo amor» abunda en unidades felices :

> Miro tu frente sosegada, excelsa...

No. En el caso del verso anterior no se trata de un descuido. Sería absurdo pensar que el autor de *Ambito* (libro de línea tan cuidada y límpida), el autor de *Sombra del Paraíso,* incurriera en tan gruesos errores. Sólo ha sucedido que el finísimo oído musical de Aleixandre nada reprochó al poeta en el acto de la creación. Sencillamente, porque nada hay censurable en el «endecasílabo de trece sílabas» que comentamos. La índole misma del verso castellano admite esas aparentes anomalías. Pero además, son éstas más naturales aún en el versículo, cuyo ritmo no exige demasiada rigurosidad en la ondulación musical de su comienzo absoluto, y tal libertad aparece como una de sus características esenciales. Rota la armonía regular en su iniciación, le basta descansar pronto en una musicalidad conocida (o nueva, pero legítima) que lo hace eufónico. (Y ello sirve también para explicar las anomalías que investigábamos en el apartado anterior.) Por eso, los finales de verso y los finales de estrofa suelen ser de la mayor rigurosidad tradicional.

Resumen

Acabamos de enfrentarnos con el versículo de *Sombra del Paraíso*, tratando de mostrar que este tipo de verso se guía por normas, indudablemente amplias, pero claras, que lo diferencian nítidamente de la prosa. En primer término hemos hallado la ley fundamental que lo rige: su formidable capacidad para reunir ritmos de naturaleza distinta. Lo cual no representa un salto en el vacío, sino que es producto de una larga preparación que comienza en el romanticismo y, sobre todo, en el modernismo. Cuando Rubén Darío asocia cuatro dáctilos (endecasílabo de gaita) a versos de once italianos, quedan abiertos ya tan vastos horizontes. Porque si era posible fusionar un verso basado en la repetición de un pie métrico (el dactílico) con endecasílabos italianos, nada se oponía a que éstos se combinaran con un complejo de anapestos o de anfíbracos, etc., sin tener en cuenta el número de sílabas; labor que será la fundamental del versículo.

Pero además, los metros que forman la masa más abundante de la versificación aleixandrina no tienen nada de extravagante. Se trata simplemente de endecasílabos y de sus combinaciones, ya tradicionales desde los tiempos del modernismo: pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos y alejandrinos. A lo que habría que agregar hexámetros y seudohexámetros, anfíbracos, anapestos y peanes para obtener la casi totalidad de los tipos posibles. Todo materia oída o escasamente nueva. Claro que se dan también nuevas cristalizaciones métricas, entre las que sobresalen un dodecasílabo acentuado en cuarta, octava y décimoprimera, y un endecasílabo golpeado en su tercera y séptima sílabas. Pero estas novedades son perfectamente legítimas y no caprichosas. Igualmente hay que hacer constar que el versículo admite dos tipos diferentes de irregularidad. El primero consiste en que un verso o un hemistiquio basado en la reiteración de un mismo pie métrico, permite la sustitución de una de tales unidades por otra distinta, si el cambio no se produce en posición final. El segundo tipo de irregularidad se realiza cuando se añade una, dos o tres sílabas en la raíz absoluta del verso o del hemistiquio, o bien cuando se deduce una de ellas. Esto nos indica que esta clase de verso no es muy riguroso en el ritmo de su comienzo absoluto, bastándole para ser eufónico con descansar luego en una musicalidad perfecta.

CAPITULO XII

Adecuación del ritmo a la representación poética

Causa que motiva las libres normas del versículo

Poseemos ya el grupo de reglas que rigen, con elasticidad, el versículo aleixandrino, sobre todo el de *Sombra del Paraíso*. Nuestra pregunta ahora es ésta : ¿ Por qué el poeta utiliza, cuando trabaja con el verso libre, tan pronto un ritmo como otro distinto, para dar un nuevo barquinazo luego, una curva después o un repliegue musical no tardando ? Nada hace el poeta genuino por capricho. La poesía verdadera es, en ese sentido, fatal, como multitud de veces, con verdad, se ha afirmado. Pensemos en un poema cualquiera. Veremos que su tema contiene, casi siempre, una representación fluyente, sucesiva, e incluso emociones cambiantes y hasta dispares. El ritmo del poema, si ha de ser idóneo—esto es, eficaz—, necesita poseer esa misma fluencia. No es lo mismo cantar el huracán veloz que la inmóvil montaña. Pero a veces montaña y huracán son elementos que forman parte de una misma composición poética. El poeta debe dar al verso que alude a la montaña la pesantez o la majestad de ésta, y, en cambio, al que nombra al viento la ira de su pasaje presuroso. El ritmo, en el caso primero, ha de ser lento y majestuoso ; en el segundo, rápido, impulsado, acosante, volador. Los endecasílabos acentuados en cuarta y octava pueden servir para cantar la montaña. Una sucesión de anapestos vendrá muy bien para exaltar el poderío del viento. He aquí la causa que motiva la ley de asociación entre ritmos de naturaleza distinta : la búsqueda de un exacto pararelismo entre la representación poética y los elementos rítmicos que la contienen.

Clasicismo y versículo

Pues bien: pocas veces como en *Sombra del Paraíso* puede observarse la idoneidad del ritmo móvil que el poeta utiliza en cada caso, con respecto al fluyente o variante tema a tratar. Desde ese punto de vista, el versículo de nuestro escritor no disiente de las normas preceptivas de todos los tiempos, incluída la que históricamente se denomina clásica. Nada más clásico que esa adecuación de que hablamos, que siendo aspiración de todas las escuelas poéticas, resulta exigencia más marcada en los períodos que pretenden lograr una perfección expresiva.

Expresión del movimiento

Unicamente me detendré en la consideración de unos cuantos instantes de la poesía aleixandrina que muestran lo que acabamos de decir: la exacta equivalencia que en ella se da entre forma rítmica y contenido ideológico o plástico. Veremos cómo el ritmo semeja *traducir* a la esfera musical los conceptos poéticamente formulados. Para ello, no sacaré a colación más que ejemplares de *Sombra del Paraíso,* que es donde este fenómeno se produce con especial intensidad.

Si investigamos este libro con un poquito de cuidado, repararemos en algo sumamente curioso: cuando en el tema se empieza a sugerir movimiento, lo mismo el físico que el espiritual, el ritmo se hace trisilábico: bien dactílico (— v v), bien anfibráquico (v — v) o anapéstico (v v —). Se trata de una ley general con escasísimas excepciones. Como el mundo poético de Aleixandre suele ser bullidor, en constante agitación de seres y pasiones, los ejemplos rastreables son numerosísimos. Pero sólo expondré algunos. He aquí dáctilos:

...y *ábre* sus brázos yacéntes y *tóca,*
acaricia.

(«El Poeta».)

Anfíbracos:

...mi plánta imprimía su huélla en las
pláyas
con la misma rapidez de las barcas...

(«Poderío de la noche».)

Anapestos :

...pájaros de la dícha iniciál que se
abrían
estrenando sus alas...

(«Criaturas en la aurora».)

Pero me interesa más señalar un significativo fenómeno. Muchas veces los pies trisilábicos no se inician, como aquí sucede, desde la raíz misma del versículo. Este metro puede comenzar por unas cuantas sílabas, por un hemistiquio de ley distinta a la trisilábica. Pues bien : el concepto que corresponde a esa zona de más suave ondulación musical, resulta casi siempre no ser dinámico : el movimiento sólo suele empezar cuando los pies trisilábicos se ponen en marcha. Veamos un par de ejemplos :

1 ...*mojé mis pies,* herí con mi cuérpo sus óndas...

(«Primavera en la Tierra».)

2 ...*ligeramente rubia,* resbalándo en lo blándo del
tiémpo...

(«Nacimiento del amor».)

En los dos versículos copiados—podrían transcribirse muchos más, pues la técnica es frecuente—se produce algo idéntico : el primer segmento—el subrayado—sigue la ley endecasilábica, mientras el segundo obedece la de pie trisílabo. El ejemplo que lleva el número 1 muestra la unión de un verso de cinco sílabas con otro de nueve, compuesto de anfíbracos. Pero el pentasílabo no expresa traslación física, acción que indican, en cambio, los anfíbracos que le siguen : natación rápida, afilada, a través de las aguas del mar. Aún es más claro el ejemplo que lleva el número 2 : el heptasílabo del comienzo hace referencia sólo a la coloración del cabello que la amada posee ; y, en cambio, el segundo hemistiquio, que es anapéstico, expresa resbalamiento, pasaje.

El ceñidísimo ajuste entre idea a poetizar y metro usado que aquí vemos, es constante en *Sombra del Paraíso*. Hasta ahora hemos observado cómo esa idoneidad se realiza dentro de un mismo versícu-

lo. Pero, naturalmente, sucede lo propio, y aún con mayor relieve, dentro de una estrofa completa :

1 ...y cómo el resonante clamor de los bosques
2 se aduerme suave un día en nuestras venas.
3 Para ti, poeta, que sentiste en tu aliento
4 la embestida brutal de las aves celestes,
5 y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas alas de las águilas...

(«El Poeta».)

El verso inicial está formado por una serie de anapestos (con tres sílabas agregadas en su comienzo absoluto, constituyendo la «irregularidad» estudiada en la página 125, que expresa el clamor agitado de los bosques. El ritmo del versículo segundo da un brusco giro, serenándose en un endecasílabo. Pero igual suerte corre la idea formulada ; porque el «clamor de los bosques» del verso precedente «se aduerme... en nuestras venas». Nuevamente comienza la agitación en el versículo tercero para culminar en el cuarto, formado por un complejo de anapestos. Es interesante anotar que el tercero lleva una irregularidad (poeta, en vez de poetá)—reléase la página 124). Es que aún el movimiento, el aletazo de las aves celestes, sólo se halla en la iniciación, y el ritmo ha de ser menos insistente para que el verso cuarto tenga plena eficacia, al sorprendernos su golpeadora música. El versículo quinto tiene tres hemistiquios, todos de orden endecasilábico : cinco sílabas (con una más agregada en su comienzo absoluto), más cinco, más once. Nuevamente se ha remansado el ritmo en un endecasílabo que contiene también una idea de serena plenitud : el gran vuelo aquilino, pausado, lentísimamente majestuoso. El grupo *5 más 5* expresa el girar ondulante de ese vuelo, efecto que tal asociación produce siempre, como luego hemos de comprobar.

Otro detalle : la estrofa que investigamos está formada, en gran parte, por anapestos. ¿Por qué no dáctilos, por ejemplo? Los preceptistas clásicos han considerado siempre a los pies métricos comenzados en sílaba átona y terminados en tónica (los anapestos, por ejemplo : v v —) como más vigorosos que sus contrarios (los dáctilos, pongo por caso : — v v), que iniciándose en sílaba acentuada, finalizan en sílaba breve. Así, sirviendo los genéricos pies trisílabos para

expresar la movilidad, los específicos anapestos serán aptos para cantar movimientos enérgicos, mientras los dáctilos habrán de reservarse para dar la impresión de ligereza. He aquí por qué Aleixandre usa intuitivamente anapestos y no dáctilos en la estrofa copiada. «El clamor de los bosques» y la «embestida brutal de las aves celestes» son fuerzas poderosas y precisan, para formularse, de ese ritmo lleno de pujanza.

Expresión del movimiento anhelante

Si lo que se pretende exaltar es el movimiento hacia un fin no alcanzado aún, resulta sumamente adecuado el dodecasílabo de gaita. Recordemos que tal dodecasílabo está compuesto de dáctilo más peán primero, seguido aún de dos dáctilos. Pues bien : por un lado, el predominio de dáctilos consiente la expresión de la movilidad, mientras la duplicidad de pies empleados—dáctilos y peán primero—proporciona al verso inestabilidad, anhelante vacilación. Habrá, por tanto, concordancia entre fondo y forma cuando sea precisamente ansia y deseo lo que el poeta quiere describir. He aquí alguna muestra de tal concordancia, dejando aparte el poema «Las Manos» (1), donde es aún más visible :

Mar alentando como un brazo que anhela...
(«Ciudad del Paraíso».)

Como esa mano que del cuerpo tendido...
(«El Cuerpo y el Alma».)

El verso que sigue a este último reza así :

...y *quiere* solamente acariciar las luces...

Sí : el dodecasílabo de gaita indica casi siempre anhelo. Pero por su desequilibrio puede también reflejar la convulsión del ánimo :

...vigilaba sin límites mi cuerpo convulso...

(Obsérvese que este versículo lleva dos sílabas agregadas en su comienzo absoluto—véase la página 125— ; para aislar el dodecasílabo hay que suprimirlas : «...laba sin límites mi cuerpo convulso».)

(1) Véase la página 120, donde se halla copiado parte de ese poema.

Efectos de ondulación

Tomemos otro tipo de ritmo. Por ejemplo, el compuesto de pentasílabos y heptasílabos o sólo de pentasílabos. Examinemos si seguimos encontrando idoneidad entre la idea poética y su forma musical. El poeta se contempla a sí mismo como sierpe en una composición :

...mi oscura sombra larga que te desea...

(«Sierpe de Amor».)

Este versículo está constituído por dos hemistiquios: uno de siete sílabas y otro de cinco. Por ello el ritmo resulta ondulatorio, y reproduce la típica reptación de la serpiente. No se trata de un ejemplar aislado. La misma ondulación rítmica hallamos cuando se canta el movimiento zigzagueante del pez :

...la presencia de peces por las orillas,
su plata núbil...

(«Mar del Paraíso».)

Aquí se asocia un heptasílabo a dos pentasílabos, hemistiquios que por su diferente número de sílabas reproducen la quebrada natación de esos animales marinos, e igual sucede en el ejemplo anterior.

Pero los matices son finísimos: siendo las olas del mar ondulaciones de amplitud más o menos siempre la misma, la armonía que las describa deberá imitarlas también en este aspecto :

...pero tú duras, nunca desciendes, y
el mar suspira...

(«Ciudad del Paraíso».)

y entonces son tres versos iguales entre sí, tres pentasílabos, los que se reúnen.

Efectos de serenidad y placidez

No hace mucho señalábamos cómo cuajaba un endecasílabo italiano cuando era el sosiego, la serena plenitud, lo cantado. Los casos citados no eran únicos. Al contrario, el hecho es frecuente :

Un azul grave, *pleno, serenísimo*
te ofrecía su seno generoso
para tu alegre luz, oh luna joven...

(«Luna del Paraíso».)

El placer *no tomaba el temeroso nombre*
de placer...

(«Criaturas a la aurora».)

Sus *silenciosas* capas de ceniza...

(«Poderío de la noche».)

...de amor, de luz, de *plenitud,* de espuma...

(«Nacimiento del amor».)

Todos los ejemplos aducidos pertenecen a poemas escritos en versículo y no en versos de once sílabas. Hago esta advertencia para que el lector no se extravíe pensando que se trata de ejemplos que he arrancado de piezas enteramente endecasilábicas. Lo que sucede es que cuando la idea se modifica, se modifica también el tipo de musicalidad que la encierra. Si aquélla adquiere serenidad, éste se remansa y aquieta, como en los casos que acabo de transcribir.

Expresión de la grandiosidad

En cambio, el hexámetro aparece cuando el poeta necesita exponer con rotundidad un hecho grandioso. Así que la «vacía presencia de un cielo no estrellado»

...vela cóncavamente sobre el titánico
esfuerzo...,

(«Poderío de la noche»)

sobre la lucha entre la espuma del mar y la amenazante sombra. O que el océano, la terrible fuerza, se halle

> ...continuamente aplacado por una mano
> dichosa...

O ya, que después del amor el cuerpo humano refleje las estrellas,

> ...como se contempla la tarde que colma-
> damente termina...
>
> («Plenitud del amor».)

O que la nocturna luminosidad sea el único testigo de la muerte:

> Luz de la noche sobre el cuerpo tendido
> sin alma...
>
> («El cuerpo y el alma».)

etcétera.

Conclusión

Hemos visto a lo largo de estas páginas cómo en el versículo de Aleixandre (y más concretamente en el versículo de *Sombra del Paraíso*) el ritmo se ajusta con rigurosa precisión a la representación poética que le corresponde.

Quizá sólo un Góngora (o un Rubén Darío), a fuerza de maestría y mano izquierda, haya sido dueño de tan certeros y variados registros. El verso libre llega así en *Sombra del Paraíso* a un punto cenital de perfección que seguramente la historia de la poesía le tendrá muy en cuenta, consignándolo como un esclarecido mérito de Aleixandre.

CAPITULO XIII

Adecuación de los sonidos del verso a la representación poética. Colocación de las palabras dentro del verso

PERO la intuición del poeta opera sobre campos más amplios aún. No sólo sobre la musicalidad del verso, sino también sobre los sonidos mismos de cada palabra usada. En la lengua española tenemos vocablos agrios, dulces, susurrantes. Sonidos que evocan el poder, la nostalgia, la delicadeza y hasta el furor. Una sucesión de sibilantes puede producir la sensación de un céfiro que corre. Un verso cargado de erres puede dar la impresión de la ira o de la fuerza. El poeta, al escribir, tiene instintivamente en cuenta estos factores y los emplea de un modo adecuado. Pero no todos los artistas atienden con igual intensidad a tan minuciosos y eficaces resortes. La poesía tiene muchos caminos. Un Góngora, un Rubén, un San Juan de la Cruz, poseerán el don de lengua en grado máximo. Otros, en cambio, serán menos exigentes o menos afortunados con el resplandor de los materiales sonoros a utilizar. El caso extremo sería don Miguel de Unamuno, ese terrible poeta grande que casi no sabía hacer versos. A él le bastaba para conmovernos con la hondura de su envío, el pensamiento desnudo, sangrante, que a pedazos palpitantes nos arrojaba. Sin embargo, aunque sea difícil, es posible aliar la gran intuición de la forma con el estremecimiento del contenido, con la emoción más alta y aleteante. Así, San Juan de la Cruz. Acordémonos de aquellos versos suyos, tan comentados:

> ...un no sé *qué que que*dan balbuciendo...
> .....
> El silbo de los aires amorosos...

El verso primero parece que efectivamente balbuce con sus tres «que» seguidos. El segundo semeja silbar en sus maravillosas eses. Estos efectos sólo pueden ser obtenidos por vía intuitiva. Cuando es la razón la que opera se logran versos como éste de Rubén:

...y el pito de su pito repite el pito
real...

Sí. Aquí también existe (¡y de qué modo!) una onomatopeya. Pero ¡qué diferencia! El gran poeta nicaragüense, otras veces tan magistral, ha traspasado en este alejandrino la linde de lo admisible. El verso resulta tan exageradamente onomatopéyico que su bulto se convierte en descaro y el lector sólo ve ya ese bulto, no teniendo ojos para el resto de la estrofa. Cobra tan insultante primer plano que deprime el resto de la composición y la deja, en cierto modo, inerte, ineficaz.

No. No es eso. No se trata de reproducir exactamente la realidad, sino de sugerirla. Y la sugerencia se obtiene con esos leves toques que en San Juan hemos visto y que también veremos en muchos momentos de Aleixandre.

Porque nuestro poeta pertenece a esa rama de artistas en quienes se une la hervorosidad de un contenido a la belleza idónea de un continente, sobre todo desde *Sombra del Paraíso*. Antes de este libro tenemos también ejemplos, y muy numerosos, de aciertos expresivos. Sin embargo, esa zona de la obra aleixandrina no se distingue especialmente por tal virtud. El poeta allí atiende más a la transmisión de una fuerza en irrupción que cuaja en poemas violentos y chorreantes. *Sombra del Paraíso,* sin desdeñar, ni mucho menos, la grandeza del fondo poemático, mira también hacia la nitidez y justeza expresiva, hacia la correlación íntima entre expresión y mundo a expresar. Por eso es en tal obra donde, dentro de la general del poeta, hallaremos más ejemplos de este tipo de belleza formal, que de un modo amplio llamaríamos onomatopéyica, belleza que si va acompañada de emoción, como sucede en el caso que estudiamos, nunca es elemento accesorio o artificial de la lírica.

Expresión de la sensualidad

Sólo presentaré algunos ejemplos. Pero podrían aducirse copiosamente. Véase la expresión de la sensualidad suave y dulce de las horas iniciales del mundo :

> ...era más bien la *tersura,* la mórbida *superficie*
> del mundo
> que ofrecía su *curva* como un seno hechizado...
>
> («Criaturas en la aurora».)

Las erres que van seguidas de vocal suelen ser muy adecuadas para cargar un verso de poderío, de impulsos incontenibles y apasionados : fuerza, ira, frenesí, etc. En cambio, colocadas en posición postvocálicas, trabando sílaba, dan sensualidad al verso. Reléanse los versículos copiados : obsérvese cómo las palabras «tersura», «mórbida», «superficie» y «curva», allí enlazadas, sugieren esa pereza sensual a que aludimos. Claro que tal efecto se ve reforzado por otro sonido diferente : el interdental, las «ces» de «superficie», «ofrecía» y «hechizado». E incluso por el labiodental, la efe de «ofrecía» y de «superficie». Sonidos dulces, blandos, junto a sonidos sensuales. Eso en la expresión. Pero ¿ y el contenido ? Sensualidad de mundo cálido, caricias de hora primera. Sí, no cabe duda : hay una perfecta coherencia entre la sonoridad alusiva del verso y el universo evocado.

Expresión de la ira

Para que el lector vea el distinto efecto que producen las erres cuando forman sílaba con una vocal que las sigue, tomaremos un ejemplo de *La Destrucción o el Amor:*

> El busto erguido, la *terrible columna,*
> el cuello *febricente,* la *convocación* de los
> *robles,*
> las manos que son *piedra,* luna de *piedra*
> sorda,
> y el *vientre* que es el *sol,* el único extinto
> *sol.*
> Hierba seas, hierba seca, *apretadas raíces...*
>
> («La dicha».)

Se trata de un pasaje imprecatorio, de tono colérico. Todo él se halla duramente cosido por sonidos fuertes, redoblantes: erres por todos lados: «terrible», «febricente», «robles», «piedra», «vientre», «apretadas», «raíces. Pero aún el efecto de ira se ve estimulado por palabras de acento agudo colocadas en los lugares de mayor resalte: el vocablo «convocación» del segundo verso y el vocablo «sol» del penúltimo.

Los pasajes con erres para indicar poderío son muy frecuentes en *La Destrucción o el Amor:*

...esa lava *rugiente*
que *regando encerrada*...

(«Unidad en ella».)

Pero no faltan en *Sombra del Paraíso*. El poeta se refiere a la noche con estas palabras:

(las águilas) ...la *estrujan*—todo un *río*
de último *resplandor* va a los mares...

Otros efectos

Veamos ahora otros efectos. Se nos habla de limoneros, del agrio zumo de sus frutos. El verso se puebla entonces de sonidos que interpretan musicalmente esa agriedad:

Allí el limonero que *sorbe* al sol
su *jugo agraz* en la mañana
virgen...

(«El río», de *Sombra del Paraíso.*)

Para producir esa sensación el poeta se vale de varios sonidos consonánticos en combinación: grupos s-rb («sorbe»); gr-z («agraz»); rg («virgen»), y sonidos velares («jugo», «virgen»). El éxito mayor en esta representación sonora es el sintagma «jugo agraz», centro apoyado por dos palabras («sorbe» y «virgen»), que son como un par de notas que reduplican la intensidad de aquél.

No puedo enumerar aquí más que algunos de los muchos momentos aleixandrinos donde hay esa idoneidad de la representación con

respecto a los sonidos representantes. Véase un velero que corta velozmente la superficie del mar :

...que con quilla de acero *rasgue, sesgue...*

Obsérvese cómo el grupo -sg («rasgue», «sesgue») da la sensación de roce rápido, de quilla que toca apenas las aguas hendidas.

Aquí, los graznidos de unas aves :

...que *graznaban deseo* con *pegajosas plumas...*

El grupo -gr-z de «graznaban», seguido de la sibilante de «deseo», de la p, la g, la j y las dos eses de «pegajosas», y del grupo -pl de «plumas», produce en nuestra sensibilidad la sensación de la pegajosidad repelente de esas aves.

Una sucesión de zetas,

[(el mar) ...cantaba dulcemente azotado por
mis manos inocentes...]

nos introduce en un mundo de gozosa inocencia, de candor inicial.

Otras veces es el dinamismo lo que aparece evocado por los sonidos. En un caso concreto, será el dinamismo de un cuerpo poderoso y maligno :

...duro cuerpo de lumbre tenebrosa, pujante
que incrustaste tu testa en los cielos helados...

(«Arcángel de las tinieblas».)

Consonante seguida de erre («lumbre», «tenebrosa», «incrustaste»), la velar jota de «pujante» y sobre todo la sucesiva insistencia de dentales sordas («incrus*taste tu testa*»), que parece como la reiteración en el movimiento que ese cuerpo realiza, son los núcleos que obtienen un triunfo tan evidente (1).

O, en fin, es la blancura de una ciudad la sugerida, esta vez por

(1) Aunque no corresponde a este lugar, indicaré que contribuyen al mismo efecto el uso de dos adjetivos seguidos : «tenebroso», «pujante».

medio de vocales, no de consonantes: una serie de aes serán las llamadas a cooperar en tal sensación:

...blanca en los aires con calidad de pájaro...
(«Ciudad del Paraíso».)

En otras ocasiones, una palabra logra parecidos resultados de adecuación con su sentido semántico:

...en que escapan las flautas de la primavera
apagándose...
(«Primavera en la Tierra».)

En todo esdrújulo, la sílaba acentuada es más larga que las dos átonas que la siguen, y por tanto su pronunciación es más distinta. La sonoridad del gerundio «apagándose» tendrá, pues, un punto álgido de intensidad en la tercera sílaba, que luego va extinguiéndose en las dos últimas (-dose). De este modo, si las flautas a que el poeta alude se apagan, el vocablo que expresa la noción de apagamiento tiene una musicalidad en apagamiento también.

Colocación de las palabras dentro del verso

Pero no sólo los sonidos, también en Aleixandre la colocación de las palabras dentro del verso puede ajustarse intuitivamente a la representación poética. Pondré un ejemplo muy claro. Hace un instante citábamos fragmentariamente un versículo de «Ciudad del Paraíso» que copiaremos entero ahora: esa ciudad está vista como

blanca en los aires con calidad de pájaro
suspenso
que nunca arriba...

Nótese el lugar donde se halla situado el vocablo «suspenso»: a fin de versículo. Con ello el período queda también como suspendido, al obligar que la lectura haga una breve pausa. Se retrasa así la llegada del verbo «que nunca arriba», como ese pájaro de que el poeta habla.

ADECUACION DE LA SINTAXIS ALEIXANDRINA A LA REPRESENTACION POETICA

CAPITULO XIV

El dinamismo expresivo

Hemos visto en el capítulo XII cómo generalmente los versículos de Aleixandre van plegando su ritmo a las mínimas curvas de la representación poética ; y en el capítulo XIII comprobábamos que lo mismo les ocurría a los varios sonidos consonánticos y vocálicos de que esos versículos se componen. Pero el verso no sólo consta de sonidos y de ritmo. Lo integran también palabras, palabras relacionadas entre sí. En el verso existe, pues, una sintaxis. Nuestro estudio por ahora se acercará al estudio de la sintaxis con una intención muy limitada : ver si la sintaxis sigue la norma que hemos encontrado para el ritmo y para los sonidos del lenguaje poético. Es decir : si existe aquí también adecuación entre contenido y continente, entre construcción sintáctica e ideas o situaciones en ella representadas.

Para facilitarnos la labor, nuestro escrutinio se va a referir únicamente al análisis del dinamismo expresivo. Este trabajo requiere una previa indagación. Hemos de conocer con exactitud el valor dinámico que de un modo genérico poseen los verbos, los sustantivos, los adjetivos, los adverbios, etc., tarea que acometeremos en este capítulo.

Dinamismo positivo y dinamismo negativo

Luego hemos de ver que en el lenguaje el dinamismo positivo (acelerador del período) está encomendado a las partes de la oración que transportan nociones (verbos y sustantivos) ; y que el dinamismo negativo (retardatario de la expresión) se abandona a aquellas palabras que sirven únicamente para matizar, de un modo u otro, a las nociones mismas (adjetivos, adverbios, etc.). Si decimos «casa»,

«bosque», «perro», o «leo», «castigo», «llueve», nuestra mente percibe con claridad los conceptos que esas palabras llevan consigo. En cambio, no adquiriremos noción alguna con vocablos tal «grande», «negro» (1), «cansadamente». Estas voces precisan de un soporte que las sostenga: «perro negro», «leo cansadamente», etc.

Por otra parte, como la repetición de una palabra dentro de la frase no aporta ninguna noción nueva al discurso, parece evidente que el valor dinámico de las reiteraciones sea negativo. Entrarán, pues, a engrosar el grupo formado por los adjetivos y los adverbios.

Ya tenemos formulada, en rápida síntesis, la norma general del dinamismo. Pero la realidad práctica del lenguaje es algo mucho más complejo.

Dinamismo del verbo

Establecíamos para el verbo una regla que hemos de comprobar. Indicábamos que poseía cargas positivas de dinamismo. Si esto es cierto, la reunión de varios verbos hará más rápida la expresión: (los pájaros—imagen de besos—)

> ...felices, mira, van, ahora escapan.
> Mira, vuelan, ascienden, el azul los adopta...
>
> («Mis besos», de *Historia del corazón.)*

> ...ay, algo allí templa, se encienden mis labios,
> y un agua se dora y cálida bulle
> y quema y arrasa y me arrastra en sus cauces...
>
> («La boca», de *Historia del Corazón.)*

Los dos ejemplos aducidos parecen mostrarlo así: nótese la agitación que los verbos comunican a la frase. A pesar de todo, hemos de matizar mucho nuestras anteriores palabras. Todo lo dicho vale para los verbos principales, pero no para los subordinados. Los verbos subordinados no aportan al discurso nuevos conceptos: sólo modifican o limitan la acción del verbo principal. Si expresamos que «los hombres pasean cuando hace sol», no formulamos dos con-

(1) Sólo se obtendrán nociones si se sustantivan esos adjetivos: «lo negro», «lo grande».

ceptos, «pasear» y «hacer sol», sino únicamente uno, «pasear», limitado por otro, «hacer sol». Por tanto, la subordinación del verbo arranca de éste todo dinamismo positivo, y aun le carga de dinamismo negativo :

Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisiblemente entreabierta,
por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce ;
por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias
para rodar por ellas en tu escondida sangre,
como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura te besara
por dentro, recorriendo despacio como sonido puro
ese cuerpo que ahora resuena mío, mío poblado de mis voces profundas,
oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo,
oh cuerpo sólo sonido de mi voz poseyéndole.
Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso rehusa
mi amor—el nunca incandescente hueso del hombre—.
Y que una zona triste de tu ser se rehusa,
mientras tu carne entera llega un instante lúcido
en que total flamea, por virtud de ese lento contacto de tu mano,
de tu porosa mano suavísima que gime,
tu delicada mano silente, por donde entro
despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,
hasta tus venas hondas totales donde bogo,
donde te pueblo y canto completo entre tu carne.

(«Mano entregada», de *Historia del Corazón.)*

Más adelante hemos de volver sobre este poema. Por ahora conformémonos con observar la lentitud de la sintaxis. Y, sin embargo, existen 22 verbos. El secreto de esa morosidad expresiva radica en que sólo uno de ellos (el verbo «ser» del primer versículo) es el principal. Los 21 restantes son subordinados, y su efecto resulta retardatario.

Después de este análisis, parece obvio decir que los verbos que no se hallen en forma personal carecen de valores dinámicos positivos, por actuar como simples modificadores de otro principal. Pero ocurre que a veces verbos sintácticamente expresados en forma per-

sonal, funcionalmente actúan, en cierto modo, como gerundios de un verbo próximo. Cuando Aleixandre dice:

> Sí: te veo en la sombra, te adivino, te palpo...
>
> («Separación», de *Historia del Corazón.*)

sentiremos que si hay tres verbos, existe una acción tan sólo. Ese verso, conceptualmente, equivaldría a una frase como ésta: «Te veo, o mejor dicho, no te veo: te adivino palpándote.» Es decir: los tres verbos pueden reducirse a uno solo: «adivinar palpando». En consecuencia, «ver» y «palpar» no tendrán cargas de dinamismo positivo, sino de dinamismo negativo.

Dinamismo del sustantivo

Algo semejante ocurre con los sustantivos. En la mayor parte de los casos siguen la regla que hemos dado, y la acumulación de sustantivos dota al período de velocidad:

> Sólo eres tú, continua,
> graciosa, quien se entrega,
> quien hoy me llama. Toma,
> toma el *calor,* la *dicha.*
> la *cerrazón* de bocas
> selladas. Dulcemente
> vivimos. Muere, ríndete...
> Sólo los besos reinan:
> sol amarillo y tibio,
> riente, delicado,
> que aquí muere, en las *bocas*
> felices, entre *nubes*
> rompientes, entre *azules*
> dichosos, donde brillan
> los *besos,* las *delicias*
> de la tarde, la *cima*
> de este poniente loco,
> quietísimo que vibra
> y muere. Muere, sorbe
> la vida.—Besa.—Beso.
> ¡Oh mundo así dorado!
>
> («Los besos», de *Sombra del Paraíso.*)

Véase la rapidez que imprimen al poema las partes subrayadas (dejo aparte aquellas otras zonas, también muy dinámicas, cuya movilidad se deriva del uso del verbo ; tampoco quiero considerar ahora cuánto deba a la brevedad del verso esa velocidad.) Ese inquieto dinamismo es indudable que lo producen las series de sustantivos: «calor», «dicha», «cerrazón», «bocas», «nubes», «azules», «besos», «delicias», «cima».

Y lo mismo pasa en la siguiente estrofa de *La Destrucción o el Amor:*

> Día, noche, poniente, madrugadas, espacios,
> ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas (2),
> mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
> metal, música, labio, silencio, vegetal,
> mundo, quietud, su forma. Se querían : sabedlo.
>
> («Se querían».)

En cambio, es evidente que ciertas cláusulas cargadas de sustantivos no poseen velocidad, sino lentitud :

> Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos...
> Un océano sin origen que envía
> ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes
> de un mar que no se acaba y que siempre jadea
> en sus orillas...
>
> («Destino de la carne», de
> *Sombra del Paraíso.)*

Bien. Entonces, ¿en qué consiste esta diferencia de resultados? ¿Por qué la serie de sustantivos origina en «Destino de la carne» lentitud, mientras en «Los besos» y en «Se querían» hace más rauda la frase? Esta contradicción me inquietó en un principio. De pronto caí en la cuenta. En las dos enumeraciones de «Destino de la carne» que hemos copiado, el poeta no expresa una sucesión de realidades distintas entre sí, sino que los *sustantivos allí presentes son*

(2) Este segundo verso está formado no por sustantivos, sino por adjetivos. Pero tales adjetivos poseen una peculiaridad que tocaremos más adelante, y ella contribuye a acelerar la expresión más que a demorarla.

imágenes que encubren una misma realidad. Ya estaba todo transparente como la luz. Cuando el poeta decía:

> Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos...
> Ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes
> de un mar...

estaba repitiendo el mismo concepto («cuerpos humanos») bajo una serie de imágenes: ondas, espumas, rocas, etc. Por tanto, se trataba de un caso especial de reiteración y caía bajo la ley de ésta. Si la reiteración produce detenimiento, lentitud, una sucesión de imágenes encubridoras de un mismo plano real había de producir efectos similares, esto es, había de demorar el período.

Dinamismo del adjetivo

Ya sabemos: los adjetivos van cargados de dinamismo negativo, y por ello su acumulación alterará la frase en el sentido de la morosidad:

> Y vi a la nube alejarse, densa, oscura, cerrada,
> silenciosa, hacia el meditabundo ocaso sin barreras...
>
> («No basta», de *Sombra del Paraíso.)*

Sin embargo, nos encontramos muchas veces con que un complejo de adjetivos tiene el efecto contrario: comunicar rapidez a la cláusula. Acordémonos de aquel verso copiado no hace mucho:

> ...ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas...

Leamos también estos otros:

> Allí nacían cada mañana los pájaros,
> sorprendentes, novísimos, vividores, celestes...
>
> («Criaturas de la aurora», de
> *Sombra del Paraíso.)*

Ello se debe a que en los dos ejemplos citados los adjetivos están graduados hacia un clímax. En uno, se pasa de lo *nuevo* a lo *perpetuo*; en otro, de lo *sorprendente* a lo *celeste*. Hay en ambos una gradación ascensional, por lo que los calificativos se cargan de un valor en cierto modo exclamativo, es decir, se cargan de un valor dinámico.

CAPITULO XV

Adecuación de la sintaxis aleixandrina a la representación poética: Dos ejemplos

El análisis realizado en el capítulo anterior nos ha preparado para poder estudiar ahora la sintaxis de nuestro poeta desde el limitado punto de vista que nos habíamos propuesto. Recordémoslo: teníamos que comprobar si el dinamismo de la sintaxis aleixandrina se acomoda al dinamismo paralelo de la representación poética. Para ello voy a tomar dos poemas tan sólo. El primero que someteremos a investigación será «Destino de la carne», pieza perteneciente a *Sombra del Paraíso*.

EJEMPLO PRIMERO:

Destino de la carne

No, no es eso. *No* miro
del otro lado del horizonte un cielo.
No contemplo unos ojos tranquilos, poderosos
que aquietan a las aguas feroces que aquí braman.
No miro esa cascada de luces que descienden
de una boca hasta un pecho, hasta unas manos blandas,
finitas, que a este mundo contienen, atesoran.

Por todas partes veo cuerpos desnudos, fieles
al cansancio del mundo. Carne fugaz que acaso
nació para ser chispa de luz, para abrasarse
de amor y ser la nada sin memoria, la hermosa redondez
de la luz.
Y que *aquí está, aquí está* marchitamente eterna,
sucesiva, constante, *siempre, siempre* cansada.

Es inútil que un viento remoto, con forma vegetal o una
lengua,
lama despacio y largo su volumen, lo afile,
lo pula, lo acaricie, lo exalte.
Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos
que a la orilla del mar conciencia siempre
tenéis de que la vida *no acaba, no,* heredándose.
Cuerpos que mañana repetidos, infinitos, rodáis
como una espuma lenta, desengañada, *siempre.*
Siempre carne del hombre sin luz. Siempre rodados.
desde allá, de un océano sin origen que envía
ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, borde
de un mar que no se acaba y que siempre jadea en sus
orillas.
Todos, multiplicados, repetidos, sucesivos, amontonáis
la carne,
la vida, sin esperanza, monótonamente iguales bajo los
cielos hoscos que impasibles se heredan.

Sobre ese mar de cuerpos que aquí vierten sin tregua,
que aquí rompen
redondamente y quedan mortales en las playas,
no se ve, no, ese rápido esquife, ágil velero
que con quilla de acero rasgue, sesgue,
abra sangre de luz y raudo escape
hacia el hondo horizonte, hacia el origen
último de la vida, al confín del océano eterno
que humanos desparrama
sus grises bultos. Hacia la luz, hacia esa escala ascendente de brillos
que de un pecho benigno hacia una boca sube,
hacia unos ojos grandes, totales que contemplan
hacia unas manos mudas, finitas que aprisionan,
donde cansados siempre, vitales, aún nacemos.

(De *Sombra del Paraíso.*)

Los veintisiete primeros versículos: técnica dilatoria

Se trata de una pieza agónica. Indudablemente uno de los más desengañados poemas de nuestra literatura, donde el desengaño ha sido siempre *leit-motiv* y trasfondo de ella. Aquí, Aleixandre continúa, con novísimo acento, una línea española de raíces seculares que,

como planta vernácula, reflorece cuando menos se piensa. Acordémonos de Quevedo y de sus espléndidos poemas de muerte. (¡Aquel «monumento» sepulcral que a cada paso sale a nuestro encuentro en los sonetos del autor de *El Buscón!)* Muy viejas raíces tiene el tema del desengaño. Gran parte de nuestro barroco está signado por la desesperanza. ¡Ah!, pero aquellos tiempos de fe viva poseían, a pesar de todo, una luz: el más allá. La vida terrena del hombre no era sino un valle de dolores, pero el poeta sabía que luego de la muerte toda felicidad tendría su aurora. El dolor no era eterno. El cansancio tenía fin y finalidad. Era un cansancio teleológico. En cambio, en nuestro siglo, y ya en el pasado, en el romántico, la fe religiosa ha hecho, en cierto modo, crisis. La poesía de Bécquer, por ejemplo, ha perdido parte de aquella luz que alumbraba el corazón de nuestro barroco. Rubén Darío puede ignorar adónde vamos y de dónde venimos». Antonio Machado se contempla a sí mismo como «buscando a Dios entre la niebla». Asoma la agonía religiosa de un don Miguel de Unamuno. El desencanto, el verdadero pesimismo hace su aparición: he aquí el poema de Aleixandre que acabo de transcribir. ¿Qué es el hombre? Una ola, un cansado sucederse de espumas, una sempiterna vuelta, un «eterno retorno» de la misma angustia. El hombre es la *repetición* monótona del hombre. Su tristeza, una réplica de otra y otra tristeza anterior.

He creído necesaria tan larga digresión para poder ahora enfocar con fruto un haz de rayos luminosos sobre el estilo que el poeta ha usado en esta pieza. El tema ya lo hemos visto: el hombre no tiene un final de celeste paraíso; eternamente vivo en la especie perpetuada, el hombre es una repetición agónica. Bien: pues repetición agónica es toda la sintaxis que el poeta utiliza para transmitirnos esa desconsoladora visión. Empecemos el análisis desde los primeros versos: reiteraciones negativas (*no, no* es eso. *No miro... No contemplo... No miro...*»), después, reiteraciones de verbos y adverbios («*... aquí está, aquí está... siempre, siempre cansada*»). Y más adelante, reiteraciones otra vez, de adverbios («la vida *no* acaba, *no*, heredándose... *Siempre* carne del hombre sin luz. *Siempre rodados*») y de sustantivos («ondas, ondas»).

Pero hay más. Contribuyen a la coherente impresión de mono-

tonía las enumeraciones de sustantivos que funcionan como imágenes de la misma realidad :

> Cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos.
> .....
> Ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes de un mar que no se acaba...
> .....
> Amontonáis la carne, la vida...

Lo mismo que la acumulación de adjetivos y de adverbios :

> ...marchitamente eterna, sucesiva, constante, siempre, siempre cansada.
> .....
> cuerpos repetidos, infinitos...
> .....
> espuma lenta, desengañada...
> .....
> Todos, multiplicados, repetidos, sucesivos, monótonamente iguales.

Y aún podríamos añadir otras importantes causas, como la abundancia de oraciones subordinadas.

Como vamos viendo, los instrumentos usados son bastante complejos ; pero también lo son los efectos obtenidos. Porque no hemos agotado el análisis de éstos. Fijémonos, por ejemplo, en los versos siguientes :

> ...Siempre rodados
> desde allá, de un océano sin origen, que envía
> ondas, ondas, espumas, cuerpos cansados, bordes
> de un mar que no se acaba y que siempre jadea
> en sus orillas.
>
> Todos multiplicados, repetidos, sucesivos, amontonáis la carne, la vida, sin esperanza, monótonamente iguales, bajo los cielos hoscos que impasiblemente se heredan.

La representación poética es, pues, un océano que envía hacia las playas, sin cesar, una onda, y otra, y otra aún. Pues bien : los

sucesivos adjetivos, circunstancias y adverbios hacen el efecto de esas oleadas. Diríamos, si ello no trajera confusión para el lector, *que son como sus imágenes en la esfera de la sintaxis:*

> Todos, *multiplicados, repetidos, sucesivos,* amontonáis la *carne,* la *vida, sin esperanza, monótonamente iguales...*

Los trece últimos versículos: técnica de aceleración

Todo lo dicho está referido a los primeros veintisiete versículos del poema. Pero aún nos quedan los trece últimos—subrayados—, que no parecen responder a la misma contextura de los anteriores. Notamos en ellos un especial dinamismo, una aceleración muy distinta del lento desenvolvimiento de los versos que preceden. Y, sin embargo, la técnica de la reiteración no ha cesado ; dos series de reiteraciones (éstas anafóricas) son visibles.

Serie primera :

> No se ve, no, ese rápido esquife, ágil velero
> que con quilla de acero rasgue, sesgue,
> abra sangre de luz y raudo escape
> *hacia* el hondo horizonte, *hacia* el origen
> último de la vida, al confín del océano
> eterno que humanos desparrama
> sus grises bultos. *Hacia* la luz, *hacia* esa
> escala ascendente de brillos...

Serie segunda :

> ...que de un pecho benigno *hacia* una boca
> sube,
> *hacia* unos ojos grandes, totales, que contemplan,
> *hacia* unas manos mudas, finitas que aprisionan...

¿Cómo explicaremos tan contradictorio fenómeno? Acerquémonos otra vez al poema para ver si existe alguna diferencia entre las repeticiones de partículas que aquí vemos y las que antes estudiábamos. Tomemos la serie primera: «*hacia* el hondo horizonte, *hacia* el origen último de la vida, al confín del océano eterno...» Sí: los elementos introducidos por la partícula «hacia» forman una gradación climática: «hondo horizonte», como escalón inicial: «origen último de la vida», un paso hacia la gloriosidad de la cresta; y «confín del océano eterno», erguido picacho de gloria. Por tanto, lo que ha sucedido es que el acelerador clímax pudo más que la dilatoria reiteración; y lo mismo sucede con los elementos «luz» y «escala ascendente de brillos» que forman, a su vez, un nuevo clímax relacionado con el que antecede.

Tiende a idéntico resultado la serie que el poeta inicia a continuación: (Escala ascendente de brillos) «que de un pecho benigno *hacia* una boca sube, *hacia* unos ojos grandes, totales que contemplan, *hacia* unas manos mudas, finitas que aprisionan». Aquí existe también una clara gradación, que va desde una parte del cuerpo (el «pecho») en dirección ascendente («boca», «ojos») hasta las manos alzadas. Pero fijémonos además en el tipo de los sustantivos enumerados: todos aluden a realidades diferentes entre sí («pecho», «boca», «ojos», «manos»), al contrario de lo que sucedía en los veintisiete versículos iniciales.

La sintaxis ha dado, pues, un giro completo, pasando de la lentitud expresiva a la más rauda movilidad. ¿Por qué? Porque la representación poética ha seguido idéntica suerte: antes Aleixandre describía el eterno y cansado sucederse de las generaciones. Ahora, en cambio, describe—no importa que negativamente—la rauda navegación de una ágil quilla que corta las aguas del océano para escapar hacia el seno de la divinidad.

EJEMPLO SEGUNDO :

Mano entregada

Algo semejante encontraremos en el poema «Mano entregada», que fragmentariamente habíamos copiado en el capítulo anterior. Helo aquí en su integridad :

Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.
Tu delicada mano silente. A veces cierro
mis ojos y toco leve tu mano, leve toque
que comprueba su forma, que tienta
su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro hueso
insobornable a donde no llega nunca
el amor. Oh carne dulce que sí se empapa del amor hermoso.

Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisiblemente entreabierta,
por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce ;
por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias
para rodar por ellas en tu escondida sangre,
como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura te besara
por dentro, recorriendo despacio como sonido puro
ese cuerpo que ahora resuena mío, mío poblado de mis voces profundas,
oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo,
oh cuerpo sólo sonido de mi voz poseyéndole.

Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso rehusa
mi amor—el nunca incandescente hueso del hombre—.
Y que una zona triste de tu ser se rehusa,
mientras tu carne entera llega un instante lúcido
en que total flamea, por virtud de ese lento contacto de tu mano,
tu poderosa mano suavísima que gime,
tu delicada mano silente, por donde entro
despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,
hasta tus venas hondas, totales, donde bogo,
donde te pueblo y canto completo entre tu carne.

(De *Historia del Corazón.)*

Técnica dilatoria: oraciones subordinadas

Veamos ante todo la representación poética que esta pieza nos da. El poeta acaricia la mano de la amada, comprobando con detenimiento su forma, tentando su estructura. Al tocar la mano querida, el calor del amante se propaga a la amada, rueda por sus venas,

> ...como otra sangre que sonara oscura,
> .....
> *recorriendo despacio...*
> ese cuerpo...

La morosidad es, pues, elemento primordial del tema poemático. En ese dato aún se insiste:

> tu delicada mano silenta, por donde entro
> *despacio, despacísimo,* secretamente en tu vida.

Pues bien: si la visión formulada en los versos es que el calor del poeta (su vida) va penetrando *lentísimamente* en el cuerpo querido, la sintaxis utilizada posee también un movimiento paralelo de morosidad. En páginas anteriores veíamos cómo, a partir de la segunda estrofa, sólo existe un verbo principal, del que dependen veintiún subordinados. Si hay una sola acción principal en dieciocho largos versículos (cuya medida oscila entre catorce y treinta y tantas sílabas) no puede sorprendernos la lentitud sintáctica de todo el poema. Pero hay más. Hay mucho más.

Técnica dilatoria: la reiteración

Los efectos poéticos suelen lograrse por la cooperación de un complejo de causas. Releamos «Mano entregada» y examinemos ante todo su primera estrofa. ¡Qué sorpresa! Toda ella es una pura reiteración. Reiteración de las palabras y de las ideas:

> Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.
> Tu delicada mano silente. A veces cierro
> los ojos y toco leve tu mano, leve toque...

Si en el primer verso leemos «toco tu mano», en el tercero encontramos «toco leve tu mano». Y aun la palabra «mano», entre los tres versículos, está escrita dos veces más. Si nos fijamos ahora en la segunda vez que se emplea el verbo «tocar», hallaremos que a continuación el poeta reitera ese concepto con el sustantivo «toque». Aparte de esto, Aleixandre ha usado también del poder retardatario del adjetivo. El vocablo «mano» aparece primero sin adjetivación : luego con un calificativo tan sólo («mano tibia») ; en seguida, con dos («tu delicada mano silente»). Continuemos leyendo :

> ...sintiendo bajo la piel alada el duro *hueso*
> insobornable, el triste *hueso* adonde no llega nunca
> el amor...

Nueva reiteración : «duro hueso», «triste hueso».

La estrofa segunda persiste en esa técnica : «secreta», «secretamente» ; «abierta..., entreabierta» ; «por donde..., por donde» ; «sangre..., sangre» ; «oscura..., oscura» ; «resuena..., resonado..., sonido» ; «mío..., mío» ; «cuerpo..., cuerpo..., cuerpo..., cuerpo» ; «poseído..., poseyéndole».

La parte final del poema es aún más interesante en este sentido. No sólo se reiteran en ella ciertas palabras («rehusa..., rehusa» ; «mano..., mano..., mano..., mano...»), sino que la reiteración está también referida a todas las ideas expresadas con anterioridad.

Conclusiones

Con el análisis que en dos piezas distintas acabamos de hacer, nuestros primeros asertos se han ofrecido confirmados al ver cómo el dinamismo de la sintaxis fué siguiendo, paso a paso, en sorprendente servicio, todas las curvas y repliegues de la visión poemática, adaptándose en todo momento a ella. La complejidad de «Destino de la carne» y de «Mano entregada» nos ha mostrado ejemplarmente lo que en el autor de *Sombra del Paraíso* es constante : la idoneidad del fluyente tema con respecto a su representación expresiva, que ahora vemos referida a la sintaxis, pero que en otros lugares analizábamos como ligada a los elementos rítmicos del versículo y hasta a los sonidos consonantes y vocálicos de las palabras contenidas en él.

PECULIARIDADES DE LA SINTAXIS ALEIXANDRINA

CAPITULO XVI

La conjunción identificativa «o»

En los dos capítulos anteriores nos hemos detenido a examinar la sintaxis del autor de *Mundo a Solas* desde un punto de vista muy restringido. Sólo hemos considerado su dinamismo y la adecuación de ese dinamismo con respecto a la representación poética correspondiente. Ahora nos enfrentaremos con la sintaxis aleixandrina para estudiarla desde otro ángulo. Vamos a examinar sus peculiaridades, que, como veremos, son copiosas. Advierto, sin embargo, que sólo tendré en cuenta las más descollantes, dejando a un lado aquellas otras fórmulas idiomáticas que posean un bulto menor. Tratándose de un poeta como Aleixandre, tan rico en invenciones lingüísticas, no es posible apurar el análisis, sin fatiga de los lectores. Elegiremos lo esencial, y aun dentro de lo esencial, lo más característico.

Identificación, no disyunción

Quizá la mayor originalidad de esta sintaxis sea el peculiar uso que en la obra de nuestro poeta tiene la conjunción «o»: identificar dos términos entre sí. Seguramente es la nota más sobresaliente de su lenguaje y su aportación más personal al idioma español. Novedad que, como todas, halla su raíz en posibilidades de la lengua. Lo usual es que la «o» sea una fórmula disyuntiva. Efectivamente, la coordinación entre dos elementos, establecida por la conjunción «o» en su uso más general, indica que uno de ellos excluye al otro: «tú o él lo haréis». Sin embargo, puede poseer también en algún momento un matiz copulativo: «juntos o separados te querré siempre»; y aún ve Gili y Gaya un nuevo modo de utilizar la «o» cuan-

do esta conjunción tiene un sentido de equivalencia : «Nueva España o Méjico», «las lenguas romances o neolatinas» (1).

Pues bien : sobre esta última tendencia lingüística (valoración de la «o» como elemento asimilador de dos términos) que asoma débilmente en el idioma, pero que potencialmente está implícita en él, Vicente Aleixandre apoya buena parte de sus construcciones sintácticas. En nuestro poeta la conjunción «o» tiene, sí, en ocasiones, el valor disyuntivo vulgar ; otras muchas, el infrecuente copulativo ; pero la mayor parte de las veces es el identificativo el que posee (2), escasísimo en la lengua corriente, tanto literaria como popular. *Espadas como Labios* y *La Destrucción o el Amor* son la gran cantera de las «oes» identificativas : en los mil y pico de versos que contiene el primero de estos libros hay cien ejemplos de tales conjuncions, y en los mil setecientos versículos de *La Destrucción o el Amor* se producen más de doscientos. En cada una de sus composiciones existen algunos, en ocasiones muchos (3). Es lo primero que llama la atención del lector. Lo primero que se pega a la dicción poética de los jóvenes (y no jóvenes) que han bebido en sus ardientes versos fuegos de creación original. En *Sombra del Paraíso* el empleo de esta clase de «o» ha disminuído notablemente en número (apenas se cuenta una docena de esas partículas) y tan mínima proporción es la que existe en *Historia del Corazón*. La diferencia en cantidad que vemos al comparar ambas series de libros tal vez se explique por la búsqueda de una mayor variedad y limpieza expresivas a partir de *Sombra del Paraíso,* característica que dentro de la esfera idiomática viene a ser una de las fundamentales de esta época del poeta.

Estas «oes» identificativas serán las únicas que someteremos a nuestro análisis, prescindiendo de las otras—la disyuntiva y la copulativa—, que nos interesan menos. Cuatro grupos, cuatro variedades distintas se ofrecen a mi mirada : «oes» imaginativas, sinecdóquicas, adjetivantes y las que sirven de nexo entre dos adjetivos o dos verbos.

---

(1) Gili y Gaya : *Curso Superior de Sintaxis Española,* pág. 254, segunda edición. Barcelona, 1948.

(2) Véase José María Valverde : *De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre (y de la sintaxis a la visión del mundo).* Escorial, 52, Madrid, 1945, págs. 447-457.

(3) Sólo existen tres poemas exentos de «oes» en La *Destrucción o el Amor.* Algunos tienen hasta trece conjunciones de esta clase.

La «o» imaginativa

Es evidente que la «o» utilizada con este valor asimilativo de un par de términos puede servir como nexo de una imagen, si esos dos términos son—cosa perfectamente hacedera—el plano real y el evocado. Entonces pasa la «o» a ocupar, dentro de la frase, un puesto no muy distinto del que corresponde al verbo sustantivo o al adverbio comparativo «como». Cuando quiera Aleixandre decir que los besos son como pájaros, lo expresará de este modo : «besos o pájaros» : cuando llame «amor» a la piel de las fieras, la fórmula será la misma : «las pieles o un amor que destruye». La «o» imaginativa tiene la mayor parte de las veces en el autor de *La Destrucción o el Amor* un cariz que llamaríamos metafísico, usando esta palabra con las restricciones que son exigibles cuando se habla de un poeta—todo lo hondo que se quiera—que no tiene pretensiones filosóficas (¡ y Dios nos libre !) (4). Indica la igualdad sustancial de todo lo existente, y encontramos que por ella se expresa una como metamorfosis universal :

...vengo del mundo,
del mundo o del agotamiento...

(«Playa ignorante», de *Espadas como labios.)*

Quiero amor o la muerte...

(«Unidad en ella», de *La Destrucción o el Amor.)*

Sangre o sol que se funden en el feroz encuentro...

(«El frío», del mismo libro.)

¡ Oh corazón o luna... !

(«Sólo morir de día», del mismo libro.)

Un amor o el desnudo...

(«El desnudo», del mismo libro.)

---

(4) Eugenio de Nora : *Forma poética y cosmovisión en la obra de Vicente Aleixandre.* «Cuadernos Hispanoamericanos». Madrid, enero-febrero, 1949, páginas 115-121.

Amor o castigo...

(«La Selva y el Mar», del mismo libro.)

(la luna) ...deja una estela o cabello de plata...

(«Filo del amor», de *Mundo a solas.)*

Un pez o luna seca...

(«Guitarra o luna», del mismo libro.)

Cuerpo o río...—

(«Cuerpo sin amor», de *Sombra del Paraiso.)*

Observemos que de los nueve ejemplos copiados, ocho responden a una igualdad en cierto modo metafísica (recordemos lo dicho acerca de esta palabra) y sólo uno a un criterio estético de embellecimiento de la realidad. Este último se encuentra en el verso: («la luna) deja una estela o cabello de plata». «Cabello de plata» es imagen embellecedora del plano real «estela». Pero no sucede lo mismo cuando Aleixandre hace equivalentes el amor y la muerte, el amor y el castigo, la luna y el pez, el mundo y el agotamiento (véanse las citas anteriores), puesto que tales identificaciones son más bien ontológicas y responden a la especial visión que del mundo tiene nuestro poeta.

No nos sorprenderá, en consecuencia, que este tipo de «o» sea el que más abunde en la obra aleixandrina, sobre todo en *La Destrucción o el Amor,* aunque—como ha observado muy bien Eugenio de Nora (5) su presencia pueda rastrearse desde el primer libro, *Ambito,* en una de cuyas composiciones, «Cerrada», encontramos los versos siguientes:

Flagelación. Corales
de sangre o luz o fuego,
bajo el cendal se auguran,
vetean, ceden luego.

(5) Eugenio de Nora: *Hacia una revisión de libros capitales. «La Destrucción o el Amor», de Vicente Aleixandre.* Cisneros, 6, Madrid, 1943, págs. 92-102.

«Sangre» o «luz» o «fuego» : identificación de tres elementos por medio de la «o». Es que ya en *Ambito* se insinúa, en algunos momentos, la visión del mundo como unidad.

Antecedentes.—En Tirso de Molina podemos ver usada la «o» como nexo imaginativo, al modo de Aleixandre. En el verso 802, jornada I, de la comedia *Entre bobos anda el juego,* se lee :

> Bien haya ese velo o nube
> que piadosamente densa
> porque no ofendiese al sol
> detuvo a la luz perpleja.

«Velo» es un plano real unido al vocablo «nube» por medio de una conjunción de naturaleza y oficio semejante a la que vemos en el autor de *La Destrucción o el Amor.*

Idéntico empleo de tal partícula existe en otro lugar de la misma obra del fraile mercedario que acabamos de sacar a relucir, y con una significación parecida : el gran dramaturgo habla del agua de un río (verso 73 de la jornada II), diciendo que

> ...estaba, al movimiento de la arena,
> ciego o turbio el cristal...

«Turbio» es plano real y «ciego» la correspondiente imagen, aunque pueda no parecerlo, quizá, por tratarse aquí de una imagen que llamaríamos léxica, estudiada en la página 74 de este libro, adonde remito la curiosidad del lector.

A pesar de que hemos rastreado dos ejemplos en una misma comedia, esta «o» imaginativa es rarísima, casi inexistente en la literatura española anterior a Aleixandre. Y sólo contemporáneamente la volvemos a hallar : veo algún rarísimo ejemplo en Luis Cernuda y en el chileno Pablo Neruda, y en todo caso posteriores a los de Aleixandre, que, como hemos podido comprobar, las utiliza desde su primer libro, publicado en 1928.

La «o» sinecdóquica

Nexo imaginativo es también la «o» sinecdóquica (usada mucho en *La Destrucción o el Amor* e inexistente en los libros posteriores). Pero si la partícula estudiada en el apartado anterior asimilaba entre

sí dos objetos *distintos*, ésta de que tratamos ahora servirá para extraer de un plano real su porción más interesante desde el punto de vista poético, haciéndola resaltar vivamente; esto es, servirá para identificar un ser con aquella de sus partes que posea mayor eficacia estética. He aquí algunas citas:

(las fieras están) ...rugiendo en el bosque
como *fauce o marfil*...

(«El frío», de *La Destrucción o el Amor.)*

En esta boca o dientes que saltarán sin luna...

(«Mina», del mismo libro.)

Un corazón o un latido...

(«Humana voz», del mismo libro.)

Pájaro soy o ala rumorosa que brilla...

(«Nube feliz», del mismo libro.)

Qué pecho el tuyo, playa o arena amada...

(«Hija de la mar»), del mismo libro.)

En todos estos ejemplos observará el lector que el poeta elimina del plano real todos aquellos elementos no esenciales para un determinado efecto artístico, y realza sólo uno de ellos, que pasa a ocupar el primer plano de nuestra atención. De las «fauces» destacará sólo el marfil de los dientes; del pájaro, el ala; de la playa, la arena. El procedimiento es viejo como la historia de la poesía. La única novedad que Aleixandre nos ofrece es la del nexo, la «o».

La «o» adjetivante

Existen casos en que la «o» enlaza dos sustantivos, al segundo de los cuales puede sustituir un adjetivo, por tener un oficio calificador del primero. Cuando el poeta dice: «tu voz o juventud», expresa la idea de que esa voz es joven. Cuando dice: «un clamor o sollozo de alegría», nos habla de un sollozo clamoroso. La «o» adjetivante identifica, por tanto, a un ser con una de sus cualidades, y

en esto se asemeja de cierta manera a la que más específicamente hemos denominado «sinecdóquica», que lo identifica con una de sus partes.

La «o», nexo entre adjetivos y verbos

Lo que más puede sorprender al lector al encararse con esta personalísima «o» aleixandrina es que con bastante frecuencia sirve para identificar no dos sustantivos, como hasta ahora hemos visto, sino dos adjetivos o dos verbos. O sea : no un par de objetos, sino un par de cualidades o un par de acciones.

Si lo que el poeta fusiona son dos verbos, la relación que entre ellos existe, justificadora de la «o» identificativa, es que uno tiene, con respecto al otro, una función en cierto modo adverbial. Así, cuando en *Sombra del Paraíso* se lee que «una luna redonda gime o canta» (obsérvese que ambos actos son sinestésicos), sentimos que esa expresión equivale a esta otra : «una luna redonda canta *gemidoramente*». Lo mismo sucede en el siguiente verso de *La Destrucción o el Amor:*

...un amor que estrecha o asfixia un cuerpo.

El significado no variaría gran cosa si se hubiese dicho : «un amor que estrecha *asfixiadoramente* un cuerpo».

En otras ocasiones tal conjunción liga dos cualidades de un objeto que, dentro de la especial visión aleixandrina del mundo, poseen una relación de dependencia. Un ejemplo que no ofrece dudas : en el capítulo XXV diremos que el autor de *Sombra del Paraíso* considera la muerte como un acto de integración en la unidad honda de la materia, única realidad afectiva del cosmos. Por tanto, la muerte será una más alta, una más auténtica vida. Tal es la causa de que en dos lugares distintos («Canción a una muchacha muerta», de *La Destrucción o el Amor,* y «El enterrado, de *Desamor)* Aleixandre califique a un cuerpo de «muerto o vivo», paradoja tan sólo aparente, si atendemos a la concepción de nuestro poeta. «Muerto» es cualidad real, y este adjetivo queda identificado con el otro que se asigna, de un modo visionario, al sustantivo «cuerpo» : «cuerpo muerto o vivo». Muerto para la vida individual, pero vivo, vívido, altísima-

mente existente más allá de la torpe individuación, sumido en la tierra profunda, hecho «tierra perenne», «gloria» suprema.

Pero los adjetivos asimilados por la «o» pueden ser ambos visionarios si la cualidad que uno de ellos irrealmente expresa lleva aparejada la que el otro también irrealmente indica. Así, la sangre es en realidad roja, y en su color, apasionada. Pero el poeta puede verla no ardiente, sino casta (visión), y entonces, paralelamente, ha de rebajar el grado de su color y la contempla amarilla (sinestesia). La llama amarilla por ser casta: «sangre amarilla o casta». (De *La Destrucción o el Amor*, «Tristeza o pájaro».)

CAPITULO XVII

Las negaciones imaginativas

El abultado carácter de cierto tipo de negaciones en la obra aleixandrina ha sido notado ya por algún crítico (1). Incluso en una lectura rápida puede percibirse que nuestro poeta las emplea con desusada originalidad para modificar el sentido de las imágenes. Pero si aplicamos en el examen una atención más rigurosa, lo que antes se nos aparecía como grueso género indiscriminado se nos separa en tres especies perfectamente definidas. Veámoslas.

Negación de lo real

A veces el autor de *Sombra del Paraíso* se sirve de las negaciones (en este libro y en los siguientes, nunca en los anteriores) para rechazar una realidad, en beneficio de una evocación. La fórmula de este procedimiento sería: «No A, B.» Si el plano real A es «tierra» y «grama dulce» el imaginado B, Aleixandre podrá expresarse así:

> No tierra, grama dulce...
>
> («El sol»—«Los inmortales»—,
> de *Sombra del Paraíso.)*

Si «tumba» es el término de la realidad A, y «tierra libre» la imagen B, la expresión aleixandrina será ésta:

> ¡No tumba, tierra libre!
>
> («Epitafio», de *Desamor.)*

---

(1) José María Valverde: *De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre (y de la sintaxis a la visión del mundo).* «Escorial», 52, Madrid, 1945, págs. 447-457.

Si el poeta contempla unos barcos en el horizonte que enturbian con sus chimeneas el azul límpido del cielo, el autor de *Sombra del Paraíso* igualmente negará la realidad en beneficio de una exaltada evocación :

> No son barcos humanos los humos pensativos
> que una sospecha triste de hombre allá descubren.
> ¡ Oh no, el cielo te acepta, trazo ligero y bueno
> que un ave nunca herida sobre el azul dejara ! (2).
>
> («La Isla», de *Sombra del Paraíso.)*

O, en fin, si el poeta ve una estrella lucir en el firmamento, utilizará procedimiento semejante :

> ¿ Quién dijo que ese cuerpo
> tallado a besos, brilla,
> resplandeciente en astro
> feliz? ¡ Ah, estrella mía,
> desciende ! Aquí en la hierba
> sea cuerpo al fin, sea sangre
> tu luz...
>
> («No estrella», de *Sombra del Paraíso.)*

Véase el título de la composición «No estrella». Pero «estrella» es, precisamente, el plano real A. El plano imaginado B, «cuerpo humano», que, como en los casos anteriores, está afirmado.

Antecedentes.—Encuentro dos ejemplos de un tipo de negación semejante a éste en *Las Soledades,* de Góngora. Uno de ellos en la «Primera» y el otro en la «Segunda». No creo que existan más, porque realicé la búsqueda muy minuciosamente. Habla el poeta de la especia llamada clavo :

> Clavo no, espuela sí del apetito.
>
> (Verso 496 de la *Soledad Primera.)*

(2) El plano real A es «humo de barcos». El imaginado B no está claramente presentado, pero lo descubrimos muy pronto : «rastro de un ave nunca herida». El pensamiento lógico es el siguiente : «Los humos pensativos» (plano A, negado) «que allá se ven no son producto triste de unos barcos humanos, sino el rastro de un ave nunca herida».

Este primer caso no cabría asimilarlo a los aleixandrinos más que mirando a su forma exterior, porque el poeta no niega exactamente lo real : niega únicamente el *nombre* que esa realidad lleva. Equivale a decir : «mejor que clavo debería llamarse «espuela del apetito» por sus cualidades estimulantes. O sea : el poeta cordobés no extirpa aquí el cuerpo de la realidad, a pesar del adverbio de negación.

En cambio, el otro ejemplo de *Las Soledades* se halla muchísimo más cerca del que vemos en *Sombra del Paraíso:*

> ¡Oh canas, dijo el huésped, *no peinadas*
> *con boj dentado* o con rayada espina,
> sino con verdaderos desengaños... !
>
> (Versos 364-367 de la *Soledad Segunda.)*

(Estamos aquí ante uno de los rarísimos ejemplos gongorinos en que las imágenes no tienen función embellecedora, aproximándose mucho al tipo moderno.) El término real—los peines son los que ordenan el cabello—queda negado, afirmándose el irreal : los desengaños peinarán las canas.

Pero la estricta negación por medio de la cual se escamotea el elemento de la realidad para exaltar el imaginativo en virtud de un *entusiasmo* (que tal es como Aleixandre la usa) no se da en Góngora, aunque sí en la literatura romántica inglesa. El poema de Shelley titulado «To a skylark» empieza con estos dos versos :

> *Hall to thee, blithe spirit!*
> *Bird thou never wert.*

(El poeta se dirige a una alondra con estas palabras : «¡ Salve, espíritu alegre ! Pájaro nunca fuiste».)

La técnica del romántico inglés está, como vemos, enormemente próxima a la que el autor de *La Destrucción o el Amor* utiliza. Se da en ambos una negación de la realidad (en los versos de Shelley, «pájaro») y una afirmación del elemento imaginativo («espíritu» en Shelley), *originándose, tanto la afirmación como la negación, de un éxtasis admirativo*. En el poeta español como en el británico, cua-

lidades o seres del mundo cotidiano quedan sustituídos por otros más excelsos que la fantasía introduce.

Con esto no intento sugerir un influjo de Shelley sobre Aleixandre, aunque no me atrevo a rechazar del todo esta posibilidad. Pero estimo que obrando con prudencia es más fácil explicar esta clase de negación aleixandrina como un evolutivo desarrollo de algo que existía en la literatura española, y cuya fórmula sintáctica es usual en la diaria conversación. (Ejemplo: «Fulano no es un hombre, es una fiera».)

(La existencia en Shelley de esta partícula adverbial como introductora de una visión no debe sorprendernos, porque la poesía de orden visionario madruga en Inglaterra extraordinariamente, comenzando con los mismos albores del romanticismo. Tanto Shelley como Keats, y antes Blake, son, en este sentido, típicamente modernos: de ahí el interés que los dos despertaron después y su papel dentro de la literatura inglesa, semejante al de Rimbaud dentro de la francesa, y aún quizá mayor que el de Bécquer en la española.)

Negación de lo irreal

En todos los libros de Aleixandre, excepto en el primero, se observa el empleo de peculiarísimos y personales adverbios negativos que manifiestan *atributos irreales no poseídos* por el ser que constituye objeto poético: la luna «no es una voz, no es un grito celeste» (de *Mundo a Solas*: «Ya no es posible»). «Tiniebla sin sonido», «traje sin música», «florecillas sin grito» (de *Sombra del Paraíso*), son expresiones que, entre una multitud de la misma índole, entresaco de los versos de este poeta. Todos son casos de sinestesia negada. Pero es igualmente usual que imágenes de clase distinta se muestren en forma negativa:

> ...la menguada presencia de un cuerpo de
> hombre que jamás podrá ser confundido con una selva.
>
> («La selva y el mar», de *La Destrucción o el Amor.*)

O ya que a un objeto real se le atribuyan dos metáforas : una, negada ; afirmada la otra :

> Por mis venas no nombres, no agonía,
> sino cabellos núbiles circulan.
>
> («Circuito», de *Espadas como Labios.)*

El plano real A está elidido, pero existe : es «sangre». El imaginario negado B es «nombres», «agonía». El imaginado afirmado B, «cabellos núbiles».

¿Qué significación tienen estas negaciones de lo irreal tan insólitas en nuestra tradición literaria? (3). La respuesta es fácil. No cabe duda de que cuando necesitamos negar algo es porque existía una posibilidad de afirmarlo. Lo que nos indica que el autor de *Sombra del Paraíso,* al negar hechos o planos irreales, da por supuesta y archisabida su posibilidad poética. No en vano viene detrás de una vasta tradición visionaria que había echado los cimientos y hasta bastantes pisos del edificio que remata Aleixandre. Tan sumergido se halla éste dentro de un mundo fantasmagórico, que afirma no ser la luna un grito celeste, o no tener sonido determinada tiniebla, como aseguraríamos que determinada rosa no es amarillenta, sino carmesí.

La negación cuasi-afirmativa

Sí. Cuando necesitamos negar algo es porque existe una posibilidad de afirmarlo. De este modo, trasplantando la afirmación a la esfera poética, negar pudiera ser también, en algunos momentos, expresar una realidad incierta o dando un paso más, una realidad aproximada. Tal sucede muchas veces en los versos aleixandrinos, sobre todo en los de *Sombra del Paraíso* (en los libros anteriores a éste, excepto en *Mundo a Solas,* tal tipo de negación sólo existe de un modo embrionario). En efecto, cuando nuestro poeta escribe :

> ...la gran playa marina,
> no abanico, no rosa, no vara de nardos,
> pero concha de un nácar irisado de ardores...
>
> («Primavera en la Tierra», de
> *Sombra del Paraíso.)*

(3) Veo sólo un antecedente en la lírica popular anónima : «No eres Palma —eres retama—eres ciprés de triste rama.» *(Endechas en la muerte de Guillén Peraza);* y aun el caso no es exactamente idéntico a los aleixandrinos.

experimentamos en nuestra sensibilidad que esa playa es *casi* un abanico, una rosa, una vara de nardos, pero que es propiamente una concha de nácar. Estamos, pues, ante un caso distinto al que veíamos en el apartado anterior. Allí el poeta, al decir: «Por mis venas no nombres, no agonía—sino cabellos núbiles circulan», estaba, efectivamente, excluyendo, de un modo completo, que su sangre fuese agonía. Su sangre no era agonía; era todo lo contrario: era juventud, era nubilidad, era gozo. Aquí, en cambio, «la gran playa marina» es casi abanico, casi rosa o casi vara de nardos. Por medio de la negación se han creado una serie de imágenes horizontales (4) construídas sobre el plano real «playa», de las cuales, tres están negadas por ser únicamente aproximativas, y sólo una («concha») se encuentra afirmada. Se van lanzando flechas que intentan ser cada vez más certeras, hasta que la afilada punta del instrumento se clava agudamente en el corazón mismo del blanco. Pero en ocasiones no se produce tan exacto triunfo, y el poeta se limita entonces a presentarnos la diana, rodeada de un cerco de disparos aproximados. Ejemplo de esto último (el poeta se dirige al Amor):

> No, no eras el río, la fuga, la presentida fuga
> de unos potros camino del Oriente,
> ni eras la hermosura terrible de los bosques.
>
> («Al Amor», de *Mundo a solas.)*

El poeta va asediando su objeto poético (en este caso el Amor). Ninguna flecha acierta por completo («río», «fuga de unos potros», «hermosura de los bosques»), pero entre todas lo rodean, lo circundan, lo van precisando más y más, y el lector percibe con nitidez el cuerpo rehuído.

La negación cuasi-afirmativa completa constaría, pues, de tres partes: un plano real A, otro evocado, aproximativo B (negado) con una o varias imágenes (en el ejemplo de la playa, «abanico», «rosa» y «vara de nardo») y el evocado exacto B′, que siguiendo con el mismo ejemplo sería «concha de nácar», elemento afirmado. Sin embargo, como hemos visto en los versos copiados de *Mundo a Solas,* este último puede faltar, produciéndose entonces una fórmula cuasi-

(4) Véase la nota que va al pie de la página 81.

afirmativa con sólo dos términos: el correspondiente a la realidad y el correspondiente a la fantasía, levemente frenado por adverbios de negación.

Los dos planos imaginativos, el negado y el afirmado, suelen tener un valor bastante semejante en cuanto a intensidad en la representación plástica. Tal equivalencia podemos observarla con toda claridad en un poema de *Sombra del Paraíso* titulado «Destino Trágico». Casi todo él es, en realidad, el desenvolvimiento en gran escala de una negación cuasi-afirmativa completa, con plano negado y afirmado. Copiaré los fragmentos de tal composición que sean más interesantes para nuestro análisis:

Confundes ese mar silencioso que adoro
con la espuma instantánea del viento entre los árboles.

Pero el mar es distinto.
No es viento, no es su imagen.
No es el resplandor de un beso pasajero,
ni es siquiera el gemido de unas alas brillantes.

No confundáis sus plumas, sus alisadas plumas,
con el torso de una paloma.
No penséis en el pujante acero del águila.
Por el cielo las garras poderosas detienen el sol.
Las águilas oprimen a la noche que nace,
la estrujan—todo un río de último resplandor va a los mares—
y la arrojan remota, despedida, apagada,
allá donde el sol de mañana duerme niño sin vida.

Pero el mar, no. No es piedra
esa esmeralda que todos amasteis en las tardes sedientas.
No es piedra rutilante toda labios tendiéndose,
aunque el calor tropical haga a la playa latir
sintiendo el rumoroso corazón que la invade.

Muchas veces pensasteis en el bosque.
Duros mástiles altos,
árboles infinitos
bajo las ondas adivinasteis poblados de unos pájaros de
virginal blancura.
Visteis los vientos verdes
inspirados moverlos
y escuchasteis los trinos de unas gargantas dulces.
Ruiseñor de los mares, noche tenue sin luna,
fulgor bajo las ondas donde pechos heridos
cantan tibios en ramos de coral con perfume.

¡Ah, sí, yo sé lo que adorasteis!
Vosotros pensativos en la orilla,
con vuestra mejilla en la mano aún mojada,
mirasteis esas ondas mientras acaso pensabais en el
cuerpo:
un solo cuerpo dulce de un animal tranquilo.
Tendisteis vuestra mano y aplicasteis su calor
a la tibia tersura de una piel aplacada.
¡Oh suave tigre a vuestros pies dormido!

El poema tiene veinticuatro versículos más, de los cuales seis están dedicados a presentarnos la visión del mar como tigre. Pero sólo nos interesa ahora la parte que acabo de copiar. Como antes dijimos, se trata de una negación cuasi-afirmativa, con plano negado y afirmado, enormemente desarrollada. El esquema del trozo transcrito sería: «A («el mar») no es B («espuma instantánea», «beso pasajero», «gemido de unas alas», «paloma», «águila», «piedra», «bosque»), sino B′ («tigre»). ¿Cómo, pues, este esquema, relativamente sencillo, ocupa nada menos que treinta y siete versículos del poema? La respuesta a esta pregunta nos da una clave importante. Lo que ha sucedido es que de los siete términos que constituyen el plano B negado, tres tienen un desenvolvimiento considerable. La visión del mar como águila absorbe seis versículos; la visión del mar como piedra, cinco; la visión del mar como bosque, diez. Esto nos está indicando que Aleixandre da cierto valor de realidad afirmada al negativo plano B. Pero nuestro convencimiento sube de punto cuando vemos que al afirmativo B′, o sea, la visión del mar como tigre, le son dedicados siete versos tan sólo. Es decir, que la descripción del mar como bosque (elemento negado) es más extensa

que la descripción del mar como tigre. El poeta ha dado aquí tanta importancia—por lo menos—al plano B (negado) como al B′ (afirmado).

Antecedentes.—También Góngora nos ofrece ejemplos de negaciones cuasi-afirmativas, semejantes, en cierto modo, a éstas aleixandrinas que ahora comentamos. En el estudio que Dámaso Alonso ha hecho de la lengua poética del autor de *Las Soledades* se encuentra un interesante capítulo dedicado a la fórmula «A si no B» (que según mi nomenclatura sería «A es *B si no B′*») (5). El ilustre crítico halla dos significados fundamentales para ella : uno «específicamente adversativo» y otro «aproximadamente igualativo», en que el poeta exhibe los dos términos A y B «como alternativos o como iguales, o dando un valor más real y aceptable al elemento A, pero cargando la intención estética del lado de B». Pues bien : este segundo significado del esquema gongorino es el que se parece al de Aleixandre, aunque las diferencias también existan, como haremos resaltar a continuación. Veamos unos versos de Góngora ya citados en otra ocasión : «Cloris, el más bello grano—si no el más dulce rubí—de la granada a quien lame—sus cáscaras el Genil.» (Traducción de Dámaso Alonso : «Cloris es el más bello grano, si no me queréis admitir que sea el más dulce rubí, etc.) Aquí se ha rechazado precisamente el elemento «rubí», en el que Góngora ha puesto mayor carga emocional. Aleixandre hubiera negado más valientemente el otro elemento—«grano»—, que el poeta granadino afirma. Hubiera dicho : «Cloris, no el más bello grano—sino el más dulce rubí—de la granada a quien lame—sus cáscaras el Genil.»

La fórmula del autor de *Sombra del Paraíso* procede en su externa configuración sintáctica de otra gongorina («no..., sino...») (5), pero en su significación imaginativa se relaciona más bien, como hemos visto, con ésta que acabo de citar. Con más exactitud diríamos que los dos esquemas del autor de *Las Soledades* confluyen para originar el de Aleixandre, como dos aguas distintas que forman al reunirse un río único.

---

(5) Dámaso Alonso : *La lengua poética de Góngora*, pág. 138.

CAPITULO XVIII

El verbo

En una primera lectura, sin duda lo que más destaca del lenguaje aleixandrino es el empleo anómalo de la conjunción «o» y la peculiaridad con que son usadas las negaciones. Pero si nos fijamos un poco más, adquieren relieve también ante nuestros ojos otros importantes rasgos estilísticos, entre los que cuenta el raro uso con que el poeta trata, muchas veces, el verbo.

El verbo al final de la oración

Más que el resto de los libros de Aleixandre, *Sombra del Paraíso* se caracteriza por la colocación de los verbos al final de las oraciones (que suelen coincidir con el final del versículo), formando parte de una subordinada de relativo:

¡Oh cabellera que en una almohada derramada reinas!

(«Cabellera negra», de *Sombra del Paraíso.)*

(Luna) ...que una secreta luz interior me cediste...

(«Luna del Paraíso», del mismo libro.)

...selva virgen que en llamas te destruyes...

(«La verdad», del mismo libro.)

...como la piel turgente que los besos tiñeran...

(«Primavera en la Tierra», del mismo libro.)

Se trata de un giro repetido una y otra vez. ¿Qué se logra con ello? Evidentemente, dar una primacía a la acción sobre los otros

elementos representados en la frase. No es lo mismo decir «los ramos tropicales, quemantes que un ecuador empuja», como hace Aleixandre en un poema de *Sombra del Paraíso,* que decir : «los ramos tropicales, quemantes, que empuja un ecuador». En el primer caso el poeta da mayor relieve al verbo, a la acción de empujar, que al sujeto de ese verbo, «ecuador». En el caso segundo sucede lo contrario. Es la palabra «ecuador» la que usurpa la atención del que lee. La función estética que este procedimiento puede tener es muy variada. Véase, por ejemplo, cómo todo un verso queda iluminado repentinamente si el verbo que se utiliza indica una acción de luminosidad :

...sobre la que los pájaros virginales se encienden...

(«El desnudo», de *Sombra del Paraíso.)*

Pruebe el lector a colocar el verbo en otro sitio de la oración : resaltará inmediatamente que la especial colocación aleixandrina (que tiene en España una tradición literaria que se remonta a la Edad Media) es cien veces más expresiva, más fuerte ; sí, entre otros efectos, se obtiene también el de pujanza, el de poderío. Poderío que a veces se trueca en climática furia :

¿Esa sombra es tu cuerpo que en la tormenta escapa
herido de la cólera nocturna, en el relámpago,
o es el grito pelado de la montaña, libre,
libre sin ti y ya monda que fulminada exulta?

Es un estallido de materia verbal. El ánimo, según va progresando el desarrollo de la oración («libre sin ti y ya monda que fulminada...») está en espera del verbo, atento a su llegada, y su retrasamiento hasta el final de la frase hace que su efecto llegue intensificadísimo. A ello contribuye la ansiedad a que el lector ha sido obligado.

Nuevo empleo del gerundio

Es frecuente, pues, la colocación de los verbos al final del versículo, formando parte de una subordinada de relativo. Mas es especialmente propio de todos los libros de nuestro poeta el caso en que ese verbo finalizador no está en forma personal, sino en gerundio :

...cuando sobre la arena quedan sólo unas conchas,
unas frías escamas de unos peces amándose...

(«La Muerte», de *La Destrucción o el Amor.)*

...la sequedad del desierto
finge un agua o un rumor de espadas persiguiéndose...

(La Destrucción o el Amor.)

Unas mudas palabras que habla el mundo finando...

(«Los Dormidos», de *Sombra del Paraíso.)*

Tu desnudez se ofrece como un río escapando...

(De *Sombra del Paraíso.)*

¡Oh cuerpo sólo sonido de mi voz poseyéndole...

(«Mano Entregada», de *Historia del Corazón.)*

Frecuentísimo es tal giro. Y de naturaleza muy extraña. Como que se trata de una peculiaridad desde el punto de vista sintáctico. Aunque cometa una pedantería, conviene recordar que la Academia Española admite únicamente tres casos de gerundio, clasificados según el tipo de oración personal a que equivalgan. Daremos de lado a dos de ellos por carecer de interés para nosotros. Nos importa, en cambio, fijar nuestra atención en el tercero, que es el utilizado anormalmente por el autor de *La Destrucción o el Amor*. Se produce cuando el gerundio es transformable en una oración de relativo: decir «vi una luz brillando» es, si desatendemos ciertos matices, lo mismo que decir «vi una luz que brillaba». Pero dentro de este grupo—fijémonos bien—sólo son normales dos posibilidades: o que el gerundio se refiera al sujeto de la oración principal, o al complemento directo. En el primer caso, afirma Gili y Gaya (1), el gerundio ha de tener carácter explicativo: «*El capitán, viendo que el barco se hundía, mandó preparar las lanchas de salvamento. Me puse a contemplar el paisaje, dejando a un lado mis preocupaciones.*» «En ambos casos el gerundio enuncia una acción secundaria

(1) Samuel Gili y Gaya: *Curso Superior de Sintaxis española* (segunda edición), Barcelona, 1948.

del sujeto, con la cual (...) explica la acción principal. Si tratásemos de particularizar o especificar al sujeto, el gerundio perdería su cualidad verbal para convertirse en adjetivo, y su empleo sería incorrecto. Por este motivo, es contrario a la naturaleza del gerundio español su uso como atributo: "Era un hombre alto, robusto y gozando de buena salud."» Cuando el gerundio está ligado al complemento directo del verbo principal, «es necesario—dice Gili y Gaya—que exprese una acción, transformación o cambio en transcurso perceptible, y no una cualidad, por no ser perceptible el cambio que se produce. No podríamos decir, por ejemplo (.....): *"miro un árbol floreciendo"*, sino *"que florece"* ; ni *"te envío una caja conteniendo libros"*, sino *"que contiene"*, porque las cualidades, o transformaciones a ellas semejantes, no son compatibles con la idea de acción en curso, esencial del gerundio. Son adjetivos y no verbos» (2).

Examinemos ahora los ejemplos tomados de nuestro poeta, recordando las normas que para el uso del gerundio nos acaba de señalar Gili y Gaya. La anormalidad salta a la vista: en *La Destrucción o el Amor, Sombra del Paraíso* o *Historia del Corazón,* el gerundio pierde su valor verbal para transformarse en mero adjetivo, lo que es contrario al uso corriente en nuestra lengua. Sabemos que el gerundio de este tipo sólo puede referirse al sujeto o al complemento directo de una *oración principal.* Pero cuando Aleixandre escribe: «Sobre las playas quedan sólo... unas frías escamas de unos peces amándose», el gerundio «amándose» no califica al complemento directo «escamas», sino al genitivo posesivo que ese complemento lleva, «peces». Son los peces los que se aman, no las escamas.

Y no es éste el único tipo que el autor de *La Destrucción o el Amor* utiliza con novedad. En este verso:

...tu desnudez se ofrece como un río escapando...

el gerundio se halla ligado a un sustantivo que hace función de sujeto en una oración adverbial comparativa, cosa extraña a la construcción ordinaria.

---

(2) Ibíd.

Y mayor anomalía muestra aún el giro que nos presenta el siguiente versículo:

> (El mar está) «continuamente aplacado por una mano
> dichosa acariciando sus espumas vivientes...»

donde el gerundio califica al complemento agente en ablativo de una oración construída en la voz pasiva.

Estas novedades no son totalmente exclusivas de nuestro poeta. En menos proporción, las encuentro también en el chileno Pablo Neruda, poeta de la misma época que el nuestro, y perteneciente a a lo que, algo impropiamente, llamaríamos la misma escuela.

Ejemplos de Neruda:

> Como cenizas, como mares *poblándose*...
>
> («Galope muerto», de la 1.ª *Residencia en la Tierra.*)
>
> Soy yo ante tu ola de olores *muriendo*...
>
> («Entrada a la madera», de la 2.ª *Residencia en la Tierra.*)

Si atendemos a la cronología, es imposible que haya habido influjo de uno en otro. Sin duda se trata del fruto de una atmósfera común, de tendencias poéticas parecidas, etc. O sea: de coincidencias generacionales.

Los efectos que tan sorprendentes giros pueden lograr son, en muchos momentos, de economía sintáctica, pero sobre todo de matiz expresivo. Tómese un ejemplo cualquiera. Siempre el gerundio aleixandrino habría de ser suplantado, según las normas del lenguaje usual, por una subordinada de relativo: «peces amándose», serían «peces que se aman»: cuatro palabras en vez de dos. Pero, además, ambas expresiones no son del todo equivalentes. La frase de relativo pone menos de relieve la acción o acaecimiento. Si decimos: «unas frías escamas de unos peces amándose», otorgaremos un bulto o una importancia mayor a la acción de amarse que si escribimos «unas frías escamas de unos peces que se aman».

Elisión del verbo principal en «La Destrucción o el Amor»

Es enormemente característico de *La Destrucción o el Amor* la elisión del verbo principal. En multitud de composiciones hay varias estrofas que carecen de él. Y esta supresión se realiza a veces en un poema entero, como este que copio a continuación, que aunque uno de los menos relevantes desde el punto de vista poético, es muy significativo, sin embargo, en ese otro sentido :

CORAZON EN SUSPENSO

Pájaro como luna,
luna colgada o bella,
tan baja como un corazón contraído,
suspendida sin hilo de una lágrima oscura.

Esa tristeza contagiosa
en medio de la desolación de la nada,
sin un cuerpo hermosísimo,
sin un alma o cristal
contra la que doblar un rayo bello.

La claridad del pecho o el mundo acaso,
en medio la medalla que cuelga,
ese beso cuajado en sangre pura,
doloroso músculo, corazón detenido.

Un pájaro sólo, quizá sombra,
quizá la dolorosa lata triste,
el filo de ese pico que en algún labio
cortó unas flores, un amarillo estambre o polen luna.

Para esos rayos fríos,
soledad o medalla realizada,
espectro casi tangible
de una luna o una sangre o un beso al cabo.

¿Qué se consigue con este módulo? Siempre una máxima economía sintáctica. Pero además, en muchos casos, la voz poética adquiere un acento de tipo más exclamativo o de tipo más confidencial. Si el poema es melancólico o abatido, el abatimiento o la tristeza tienen adecuadísima representación. Parece que el poeta no tiene ánimo más que para nombrar los objetos de su doloroso sentimiento:

El pez espada, cuyo cansancio se atribuye ante todo
a la imposibilidad de horadar a la sombra,
de sentir en su carne la frialdad del fondo de los
mares donde el negror no ama,
donde faltan aquellas frescas algas amarillas
que el sol dora en las primeras aguas...

(Sin Luz.)

La tristeza gemebunda de ese inmóvil pez espada
cuyo ojo no gira...

(Sin Luz.)

CAPITULO XIX

El adjetivo. El artículo. Hipérbaton de los adverbios

I

EL ADJETIVO

Adjetivo como adverbio

La adverbialización de los adjetivos es un fenómeno conocido en nuestra lengua y perfectamente estudiado en su gramática. Gili y Gaya pone como ejemplo de tales adverbializaciones las dos frases que siguen: «El niño duerme tranquilo» y «mis hermanos viven felices»: «Los adjetivos "tranquilo" y "felices"—observa—califican al sujeto y conciertan con él; pero es evidente que constituyen también una calificación modal del verbo, igual a la que se obtendría con los adverbios morfológicos "tranquilamente" y "felizmente"» (1). Pues bien: en Aleixandre es muy usual esta adverbialización, pero dando un paso más, porque, con frecuencia, el calificativo se despoja por completo de su carácter adjetivo convirtiéndose en una palabra rígida, inmovilizada en su forma neutra, y sin concertar, por tanto, con el sujeto:

> ...dientes de amor que mordiendo los bordes
> de la tierra
> braman *dulce* a los seres...
>
> («El Poeta», de *Sombra del Paraíso.)*

> ¡Oh! Miro los cielos que *azul* casi existen...
>
> («La boca», de *Historia del Corazón.)*

En ambos ejemplos, el sujeto está en plural—«dientes» en uno; «cielos» en otro—, mientras el adjetivo, adverbializado, permanece

(1) Gili y Gaya: *Curso Superior de Sintaxis española* (segunda edición), Barcelona, 1948.

en singular («dulce», «azul»). Naturalmente, tal construcción tiene su apoyatura en otras semejantes de la lengua hablada, citadas también por Gili y Gaya: «hablar claro», «jugar limpio», etc. La novedad de nuestro poeta consiste, pues, en extender a un número amplio de voces lo que ya existía en un escaso grupo de ellas.

Adjetivos en grado superlativo

Es extraordinariamente frecuente la aparición de superlativos en todos los libros de Aleixandre, hecho que sin duda está en relación con el carácter apasionado de esta lírica. Creo no exagerar si digo que en ellos podría hallarse diez veces más superlativos, proporcionalmente, que en otro poeta cualquiera. En muchas ocasiones, este tipo de adjetivos tiene carácter visionario, y entonces el lector los nota como más peculiares: así, en el poema titulado «Sin luz», de la *Destrucción o el Amor*, se habla de un «amarillo tristísimo». Otras veces, se forma un superlativo en *-ísimo*, desusado: «brazo solísimo», ejemplo obtenido en el libro que acabamos de citar *(Mina)*. O sólo su abundancia les imprime carácter. De *Sombra del Paraíso* formo al azar, en un momento, la siguiente lista, que no contiene más que una mínima parte de los ejemplos que podrían aducirse: «frente blanquísima», «senos secretísimos», «venado dulcísimo», «luna perfectísima», «luna bellísima», «sol hermosísimo», «sandalia fresquísima», «labios tristísimos», «resplandor erguidísimo», «seres vivísimos», «sondear lentísimo»... y cualquier otra obra de nuestro poeta nos proporcionaría colecciones similares.

2

EL ARTÍCULO

Anomalías en el uso del artículo determinado

En el recorrido que estamos haciendo a través de la lengua poética del autor de *Historia del Corazón*, hemos encontrado bastantes novedades, algunas de extraordinario relieve. Pero las sorpresas no

han terminado: ahora nos damos cuenta de otra originalidad, y no pequeña, visible en el lenguaje aleixandrino: el extraño uso que nuestro poeta hace del artículo determinado a través de las páginas de *La Destrucción o el Amor* y de *Mundo a Solas*.

Cuando en el lenguaje corriente establecemos una comparación entre dos elementos A, real, y B, evocado, si este término B se halla en singular (sin ser abstracto ni tratarse de un ejemplar único en la naturaleza, o que carezca de plural), lo normal es o que no lleve artículo o que lo lleve indeterminado: «cantas como un jilguero» o «como jilguero». Sería insólito decir «cantas como el jilguero», porque «jilguero» no es abstracción. Sólo se utilizaría el artículo determinado en frases de este tipo: «fué cruel cual la verdad», en que se habla de un elemento no concreto; o de estos otros: «rostro tan puro como el cielo», por no existir más cielo que uno; o «amarillo como el oro», puesto que el oro carece de plural.

Sin embargo, las normas gramaticales que acabo de exponer no valen para el lenguaje empleado en *La Destrucción o el Amor* y en *Mundo a Solas*. Precisamente lo característico de tales libros es el fenómeno contrario: la utilización del artículo determinado en aquellos casos imaginativos en los que la sintaxis normal hubiera usado el indeterminado:

...mientras la cara cárdena se dobla como *la* flor...

(«Después de la muerte», de *La Destrucción o el Amor.)*

...el mar palpita como *el* vilano...

(«El mar ligero», de *La Destrucción o el Amor.)*

Di, ¿qué palabra impasible como *la* esmeralda...?

(«El desnudo», de *La Destrucción o el Amor.)*

Canto... como *la* dura piedra...

(Tormento del Amor», de *Mundo a Solas.)*

A partir de *Sombra del Paraíso* ha desaparecido el procedimiento.

Sólo pude hallar un caso, arrastre sin duda de las obras anteriores: el poeta expresa que tal vez el mar sea bosque, de esta manera:

Muchas veces pensasteis en *el* bosque...
(Destino Trágico.)

No sería construcción anómala decir: muchas veces pensasteis en el bosque que existe al borde de la ciudad», porque entonces ese «bosque» no es cualquiera, sino uno específico. Pero al igual que en los ejemplos anteriores, no se refiere aquí Aleixandre a un elemento determinado, a un bosque determinado, sino al bosque en general, a «un bosque», por lo que nos hallamos en presencia de un giro inaudito.

Supresión del artículo

Pero la novedad puede producirse por otras causas: por elisión del artículo en un nombre que tiene función de sujeto dentro de la oración principal. A veces esta elisión es de tipo muy anómalo:

Cobra pasa lasciva mirando a su otro cielo...
(«Cobra», de la *Destrucción o el Amor.)*

por tratarse de un sustantivo en singular y concretísimo; el poeta no habla de la cobra genérica, sino de una que el poeta ha descrito ya en versos anteriores. Pero no piense el lector que son abundantes los casos de tan grande extremosidad. Lo más frecuente en Aleixandre es un uso más restringido de tal elipsis, que cae, la mayor parte de las veces, dentro de lo posible en nuestra lengua:

Niñas solo perfiles dulcemente
ladeados... avanzan...
(«Junio», de *La Destrucción o el Amor.)*

Estimo que el giro aleixandrino puede proceder de la lectura de Góngora, a quien el constante hipérbaton y, sobre todo, el afán de acercar la lengua castellana al dechado latino, llevó, en muchas oca-

siones, a utilizar esa desacostumbrada supresión del artículo (2). Cierto que con menos violencia que en el ejemplo de la cobra antes aducido. Compárese con aquél, este de *Las Soledades*:

> En ésta, pues, fiándose atractiva,
> del norte amante dura, alado roble
> no hay tormentoso cabo que no doble...
>
> (Versos 393-395, de la *Soledad Primera.*)

Destruyendo el hipérbaton, diríamos: «Alado roble (los navíos) no hay tormentoso cabo que no doble, fiándose de esta amante dura del norte (la brújula). «Alado roble» es, por tanto, sujeto en singular de una oración principal, circunstancias idénticas a las que vemos en el ejemplo aleixandrino que mencionábamos. Pero aquí «alado roble» vale por todos los barcos, lo que disminuye un tanto la valentía expresiva. La hipótesis del influjo de Góngora en este aspecto, podría ser, quizá, comprobada si observamos que el mejicano premodernista, Díaz Mirón, por contagio del gran poeta cordobés, llega en bastantes momentos a una técnica equivalente.

3

HIPÉRBATON DE LOS ADVERBIOS

Si queremos hablar de hipérbaton en el autor de *Sombra del Paraíso*, tenemos que olvidar, en cierto modo, el significado que esa palabra tiene al referirnos, por ejemplo, al autor de *Las Soledades*. El hipérbaton de Aleixandre sólo en algún raro momento puede asemejarse a los tipos que vemos en esa obra y en otras de la tradición literaria española. Este verso:

> ...por esa que adivino canción entre unos labios...
>
> («Amor del cielo», de *Desamor.*)

---

(2) Leo Spitzer: *La enumeración caótica en la poesía moderna;* Colección de Estudios Estilísticos, Anejo I, Buenos Aires, 1945.

podría pasar por gongorino ; pero, en cambio, es irreconocible como de Aleixandre. Claro que resulta muy típica de nuestro poeta la colocación del verbo al final del período (en otro lugar lo hemos dicho), pero quizá sea ése el único caso de hipérbaton tradicional que puede rastrearse abundantemente a través de su poesía. Porque lo peculiar de *La Destrucción o el Amor*—en los libros posteriores, salvo excepciones, son inhallables tales giros—no es la separación de nombre y adjetivo, la anteposición del genitivo con respecto a la palabra de que depende, la distanciación de artículo y sustantivo, etcétera, construcciones utilizadas por poetas renacentistas y barrocos. No. El dislocamiento que Aleixandre realiza en el orden normal de las palabras se reduce a una colocación anómala de los adverbios. Así, la organización de esta frase :

> ...rodar ligero *con siempre* capacidad de estrella...
>
> («A ti viva», de *La Destrucción o el Amor.)*

normalmente hubiese sido : «rodar ligero con capacidad de estrella *siempre*». Esta otra :

> No quiero que vivas en mí como vive la luz,
> con ese *ya* aislamiento de estrella que se une con su luz...
>
> («Ven siempre, ven», de *La Destrucción o el Amor.)*

en la construcción ordinaria rezaría : «No quiero que vivas en mí como vive la luz, *ya* con ese aislamiento de estrella que se une con su luz.» He aquí otros casos :

> ...sed que voló hacia la remota montaña,
> donde *allí* se castiga entre el relámpago morado...
>
> («Nube feliz», de *La Destrucción o el Amor.)*

(...*allí* donde se castiga...)

> ...luz que llegas...
> con *todavía* el calor de una piel que nos ama...
>
> («La Luz», de *La Destrucción o el Amor.)*

(...*todavía* con el calor...), etcétera.

Algo semejante les sucede a los adverbios negativos. A veces tienen un empleo muy particular en la poesía que analizamos, porque al sufrir el hipérbaton, llegan a modificar, no a un verbo, sino a un sustantivo, y esto ocurre en todas las épocas de Aleixandre. En este ejemplo:

> ...la gran playa marina,
> *no abanico, no rosa, no vara de nardos,*
> pero concha de un nácar irisado de ardores...
>
> («Primavera en la tierra», de *Sombra del Paraíso.)*

podríamos considerar—forzando bastante la interpretación—que se suple el verbo «ser» y el relativo «que»: «la gran playa marina (que) *no* (es) abanico, etc.». Pero en este otro:

> ...encerrado en un pecho con *no forma* de olvido...
>
> («El escarabajo», de *La Destrucción o el Amor.)*

no cabe duda que la negación se ha adherido al sustantivo para formar con él un inusitado sintagma adverbio-nombre, en virtud de las posibilidades que el uso del hipérbaton acarrea. El hipérbaton ha hecho posible tan valiente anomalía, aunque luego el poeta pueda utilizarla con independencia del hipérbaton al dar, por ejemplo, a un poema el título de «no estrella».

CAPITULO XX

Otras peculiaridades de la sintaxis

En este capítulo vamos a dirigir nuestra indagación hacia otros dos puntos estilísticos: uno de ellos (la acumulación de las negaciones) propio de todas las épocas aleixandrinas; el otro (la anáfora), usado únicamente en *La Destrucción o el Amor*.

La anáfora

Algún crítico ha observado el tono oratorio que predomina en *La Destrucción o el Amor*. Las frases en este libro suelen, efectivamente, hallarse notablemente amplificadas por la aparición en serie de aposiciones o de oraciones subordinadas, introducidas, generalmente, en cada caso, por una partícula que se repite: por una anáfora. Que puede ser un demostrativo:

> No te acerques. Tu frente, tu ardiente frente, tu
> encendida frente,
> las huellas de unos besos,
> *ese* resplandor que aún de día se siente si te
> acercas,
> *ese* resplandor contagioso que me queda en las
> manos,
> *ese* río luminoso en que hundo mis brazos...
>
> *(Ven siempre, ven.)*

Un adverbio de lugar:

> Allí *donde* el mar no golpea,
> *donde* la tristeza sacude su melena de vidrio,
> *donde* el aliento suavemente espirado...
>
> *(Ven, ven tú.)*

Un adverbio de comparación o un verbo, o ambas partículas:

Ven, ven como el carbón extinto oscuro que
encierra una muerte,
ven como la noche ciega que me acerca su
rostro,
ven como los dos labios marcados por el
rojo,

(Ven siempre, ven.)

Una preposición (de, sobre):

...duelo fulgúreo en que de pronto siento la
tentación *de* morir,
de quemarme los labios con tu roce inde-
leble,
de sentir mi carne deshacerse contra tu
diamante abrasador...

(Ven siempre, ven.)

Soy el calor que sin nombre avanza *sobre*
las piedras frías,
sobre las arenas donde quedó la huella de
un pesar,
sobre el rostro que duerme como duermen
las flores...

(Mina.)

O un pronombre:

La tristeza gemebunda de ese inmóvil pez
espada *cuyo* ojo no gira,
cuya fijeza quieta lastima su pupila,
cuya lágrima resbala entre las aguas
mismas...

(Sin luz.)

Se trata de uno de los rasgos estilísticos que distingue de otras a la sintaxis de *La Destrucción o el Amor.*

En cada poema no falta nunca una de estas series, y en multitud de casos existen varias: precisamente entre los seis ejemplos que acabo de presentar, tres pertenecen a la misma composición («Ven siempre, ven»).

Desde luego tan peculiar técnica es la respuesta sintáctica al mundo bullidor, caótico, apasionadamente amoroso que el libro nos

ofrece. Pero este procedimiento consigue también efectos de otra índole que a veces poseen un alto valor estético.

Supongamos que el poeta intenta introducirnos en un mundo de absoluta quietud, en las zonas abisales del océano, donde todo tiene un torpor como de sueño, oprimido por la aplastadora masa acuática. Inmovilidad de los grandes peces submarinos. ¿Qué tipo de frase empleará? ¿Será conveniente utilizar la repetidora anáfora? Desde luego, sí. Tal repetición será la fiel traducción a lenguaje de un mundo monótono. Fijémonos:

> «La tristeza gemebunda de ese inmóvil pez
> espada *cuyo* ojo no gira,
> *cuya* fijeza quieta lastima su pupila,
> *cuya* lágrima resbala entre las aguas
> mismas
> sin que en ellas se note su amarillo tristísimo.»
>
> *(Sin luz.)*

Estos tres «cuyos», reiterados una y otra vez, prolongan además generosamente el período. Parece como si la frase quedara trabada o detenida en su progreso. La quietud del pez submarino de que se trata, tiene, pues, adecuadísima representación. Claro que son varios los artificios (llamémoslos tan impropiamente) que se coordinan con el expuesto para tal menester. En primer lugar véase la extraordinaria longitud del verso primero. Y en segundo, obsérvese la falta de verbo principal, notable peculiaridad de *La Destrucción o el Amor*, como en otro capítulo hemos dicho, que hace más intensa la monotonía: tengamos en cuenta el significado del verbo: verbo es acción, es movimiento. Su ausencia puede indicar, como en este caso, inmovilidad. Sí, todo se ha coordinado: múltiples fuerzas se han fusionado para un único resultado, que se nos aparece así ejemplar, iluminador.

Acumulación de negaciones

En otro lugar (1) estudiábamos las negaciones en su relación con la imagen. Ahora nos fijaremos sobre todo en la frecuencia de su empleo. Es muy aficionado Aleixandre a acumular varias y hasta

(1) Véase el capítulo XVII.

muchas negaciones en un período sólo e incluso a emplearlas de un modo alógico. Estos amontonamientos, muy característicos de nuestro poeta, suelen tener una misión fácilmente discernible, a poco que nos detengamos a examinarla : cargar la expresión de lenta, de pesada melancolía.

A veces, todo un estado de abatimiento, de oscura pesarosidad, se halla extraordinariamente incrementado por la negación de cada uno de los términos de una compleja cláusula :

> ...ese profundo oscuro donde *no* existe el llanto,
> donde un ojo *no* gira en su cuévano seco,
> pez espada que *no* puede horadar a la sombra,
> donde aplacado el limo *no* imita a un sueño agotado.
>
> («Sin luz», de *La Destrucción o el Amor.)*

Dentro del poema, ¡cómo se siente la pesadez oceánica, el plúmbeo reposo, la negativa existencia de un mundo yacente, quieto, aplastado! Evidentemente, la insistencia en el uso de la negación alcanza acentos de la más certera expresividad. La monotonía de esa región submarina tiene su traslado a la lengua poética en esa repetición de adverbios negativos. (Aunque también coopere el procedimiento que antes examinábamos y que aquí vemos otra vez : la aparición anafórica del adverbio de lugar «donde» : «donde no existe»..., «donde un ojo no gira»..., «donde aplacado el limo...».)

Igual comentario nos merecería este otro ejemplo tomado también de *La Destrucción o el Amor*. El poeta se refiere al aire quietísimo que envuelve una sepultura :

> ...ese aire que *no mueve* unas hojas *no verdes*...
>
> («Canción a una muchacha muerta».)

El segundo «no» casi carece de valor lógico. En realidad, si se leen con sensibilidad estos versos, se verá que la negación segunda sirve para reforzar la primera más que para rechazar el verde como color de las hojas. La reunión de esos dos adverbios intensifica la idea de inmovilidad, de muerte a que el poeta alude.

Es conveniente indicar que el empleo abundante de adverbios negativos, acumulados o no, se da en toda la obra de Aleixandre. Véase este ejemplo de *Historia del Corazón*:

> «En vano vienen y van sombras lentas, las
> oscuras presencias
> que mis ojos que *no miran* ignoran.
> Que mis oídos que *no oyen*
> *no escuchan*. Que mi corazón que *no siente*
> *no golpea* en amor.»
>
> («Ausencia».)

Como en los casos analizados anteriormente, la sucesión de adverbios unen su fuerza, cual varias olas que se fusionan para formar otra de mayor tamaño, y aparte de su significación lógica, tienen otra puramente poética, de rechazamiento absoluto, de absoluto desamor a todos los seres que no sean aquel a quien el poeta únicamente adora.

CAPITULO XXI

Alogicismo idiomático

Al estudiar el procedimiento visionario, comprobábamos un hecho que nos llamaba la atención: la falta de lógica externa que rige muchas veces el funcionamiento de las figuraciones aleixandrinas. Pero el fenómeno es mucho más vasto: no está reservado únicamente a las imágenes, sino que penetra y cala otros aspectos de la poesía que comentamos. A partir de *Pasión de la Tierra,* ciertos instrumentos del lenguaje quedan también, con alguna frecuencia, invadidos por tal alogicismo, que parece ser una de las notas más características del autor de *Mundo a Solas* (1).

El lector no puede ya sorprenderse. En el capítulo anterior veía cómo las negaciones actuaban en ciertos instantes dentro de la frase con pérdida de su significado ordinario. No se trata de un hecho aislado. Lo mismo les ocurre a otras partículas, sobre todo a los adverbios y a las conjunciones. Ese vaciamiento de sentido puede ser casi total. Si leemos un poema que comienza diciendo

> Un pelo rubio ondea.
> Se ven remotas playas, nubes felices, un
> viento *así* dorado
> que curva cuerpos sobre la arena pura.
>
> («Pájaros sin descenso», de *Mundo a Solas.)*

(1) Sobre el carácter alógico que muchas veces posee el lenguaje hablado, y aun en algunos casos el lenguaje literario, y sobre todo el lenguaje poético de la lírica popular y de la lírica primitiva en todo el mundo, véase Otto Jespersen: *Humanidad, nación, individuo desde el punto de vista lingüístico,* Rev. de Occidente Argentina, Buenos Aires, 1947, págs. 235-242. Igualmente A. Schinz en *Smith College Studies,* octubre, 1923, ha tratado de la ausencia de sentido lógico en la poesía dadaista; y entre otros, Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus,* 2, Aufl. Leipzig, 1899, pág. 303, ha escrito sobre el marcado alogicismo que los estribillos de las canciones populares poseen, y aun sobre el alogicismo visible a todo lo largo de las canciones mismas. (Citados por Jespersen.)

hemos de reconocer que el poeta ha extirpado del adverbio «así» toda alusión a circunstancias modales expresadas con anterioridad.

En otros instantes, el adverbio conservará aún un valor funcional, pero no el que lógicamente le correspondería:

> ...las fieras muestran... sus espadas o dientes
> como latidos de un corazón que casi todo lo
> ignora
> menos el amor,
> al descubierto en los cuellos allá donde la arteria
> golpea,
> *donde* no se sabe si es el amor o el odio
> lo que reluce en los blancos colmillos.
>
> («La selva y el mar», de
> *La Destrucción o el Amor.)*

El segundo «donde», el subrayado, ha perdido por completo su significado de relativo de lugar, convirtiéndose en una apoyatura de tipo más o menos copulativo. El sentido de los versículos aducidos es el siguiente: «El amor está al descubierto en los cuellos, donde la arteria golpea; *y* en los colmillos, no se sabe si lo que reluce es amor o es odio: es amor que puede parecer odio.»

Lo propio les ocurre a las conjunciones. La partícula «aunque», por ejemplo, se desnuda de su color adversativo en los versos que siguen:

> ...Pero el mar no. No es piedra
> esa esmeralda que todos amasteis en las tardes sedientas.
> No es piedra rutilante toda labios tendiéndose,
> *aunque* el calor tropical haga a la playa latir
> sintiendo el rumoroso corazón que la invade.
>
> («Destino Trágico».)

La pérdida de valor funcional en ciertas conjunciones tendrá como consecuencia la formación de falsas coordinaciones y subordinaciones. Así, el ejemplo tomado de *Destino Trágico* muestra una coordinada adversativa falsa. Pero otras veces lo que se originan son falsas subordinaciones. Sin embargo, el empleo de partículas desprovistas de su verdadera significación está poéticamente justificado porque sirve para ligar unas estrofas con otras, unas visiones con otras distintas, suavizando el desarrollo del discurso e impidiendo que se verifiquen transiciones demasiado bruscas. Mas en algunos

casos, la falta de lógica que otro tipo de construcciones evidencia tiene diferente tono. Así, leemos en *Poderío de la Noche* :

> Un claror lívido invade un mundo donde nadie
> alza su voz gimiente.
> (De *Sombra del Paraíso.*)

Si la sintaxis fuese la normal, estos versos significarían que nadie alza su voz gimiente en el mundo que el poeta canta, *pero que pueden alzarse voces no gimientes*. Y no es tal el sentido del par de versos copiados, sino este otro : «Un claror lívido invade un mundo donde nadie alza su voz ; pero si alguien existiese en ese mundo, su voz no podría ser más que gimiente.»

La construcción aleixandrina es anómala pero muy eficaz, por condensar extraordinariamente la frase. El alogicismo tiene, pues, muchas veces, una importante misión estética, misión que vemos muy clara cuando la falta de lógica sirve para lavar el lenguaje de todo tópico sintáctico. Si utilizando la fórmula «no A, sino B», decimos como primer miembro de la adversación «no crueles», inevitablemente esperamos que como segundo miembro aparezca una expresión tal como «sino justos» o «sino misericordiosos» : «no crueles, sino justos», «no crueles, sino misericordiosos». Si es «no rauda» el término que se enuncia en primer lugar, el término aguardado será «sino lenta» o «sino tranquila». El poeta puede—¡cómo no!—usar también de ese molde siguiendo tan mecánicas normas, pero le prestará una súbita virginidad, un súbito resplandor, cuando, destruyendo la rígida ley que lo gobierna, contrapone entre sí cualidades que no se excluyen mutuamente :

> No crueles : dichosos.
> («Criaturas en la aurora», de
> *Sombra del Paraíso.*)

> No rauda, sino deleitable.
> «Primera aparición», de
> *Historia del Corazón.*)

Este pequeño esguince, este leve quiebro que el poeta ha dado, basta para proporcionar al lector los placeres de la novedad expre-

siva, que es—no se olvide—ingrediente importantísimo de todo arte.

Resulta interesante observar que es exactamente la falta de coherencia sintáctica uno de los recursos de que se vale el chiste contemporáneo para provocar la risa. Expresiones como «muchacha pobre, pero fea», «ni alto ni bajo, sino todo lo contrario» no son difíciles de hallar en revistas y libros de humor. Otra vez volvemos a encontrar en la comicidad procedimientos idénticos a los que la poesía utiliza. Claro que con ciertas diferencias que les prestan tonalidad distinta. En la poesía, aunque falte lógica, no hay nunca contradicción racional entre el significado de los nexos y el de los términos sintácticamente ligados, cosa que sucede siempre en el chiste.

Pero de todas maneras, el hallazgo de esta técnica en la literatura de humor, revela que se trata de un amplio fenómeno de época, cuya presencia está producida por causas muy concretas, que inyectan también su savia donde menos podría pensarse: en la filosofía de nuestro siglo, fuertemente impregnada del general irracionalismo.

Hasta ahora hemos venido comentando el alogicismo referido a la sintaxis. Pero si hablamos del período anterior a *Sombra del Paraíso*, podríamos verlo irrigar también a la semántica. No tenemos más que recordar aquel extraño nexo imaginativo «(A) del tamaño de (B)» que no indicaba la igualdad de A y B en cualidades de volumen o de longitud, como sería lo normal, sino que expresa su completa identificación. Así leemos en «La Selva y el Mar», pieza perteneciente a *La Destrucción o el Amor*, el siguiente verso:

...tigres del tamaño del odio...

cuyo significado es equivalente a una frase que utilizara el verbo sustantivo: «los tigres son odio».

LA ESTRUCTURA GENERAL
DE LOS
POEMAS ALEIXANDRINOS

CAPITULO XXII

Génesis de un poema

El tema de las composiciones poéticas, símbolo de una diferente realidad afectiva

El análisis que en el presente capítulo y en otro posterior vamos a efectuar se extenderá por vertientes muy distintas de las que hemos considerado hasta ahora, y que salvo algunas preciosas excepciones, han sido, si no desdeñadas, cuidadosamente evitadas por la crítica literaria. Nos encararemos, pues, con el estudio de la estructura que las composiciones de Vicente Aleixandre suelen seguir, pero antes de entrar en tal labor se me permitirá realizar una pesquisa previa que consistirá en escudriñar la psicología del poeta en el momento de la creación y en examinar cómo se verifica luego el nacimiento y ulterior desarrollo del poema.

Todo ello nos hará conocer la técnica aleixandrina de composición, y, en general, la de todos aquellos artistas que se caracterizan por el predominio de las funciones intuitivas (1). Tomemos el instante primero de ella, el del impulso o inspiración. Algo exterior o algo interior ha herido la sensibilidad del poeta. Se trata, quizá, de un percance en su vida afectiva que desata en su corazón un movimiento de tristeza. He aquí el motor inicial de la pieza a escribir. En este momento, su futuro autor puede hacer dos cosas: o cantar directamente el objeto que le ha inspirado o cantar otro cualquiera, situado dentro de una amplia, aunque limitada zona: la del dolor, que es el estado en que se encuentra su alma. Los temas, por tanto, pueden ser muy variados: el atardecer, la noche, la muerte, la

(1) Como contraste con el tipo de composición de que voy a tratar, léase Edgar Allan Poe: *Filosofía de la composición*, Rev. *Renacimiento*, Madrid, 1927.

ausencia del bien sobre la tierra, la insensibilidad de los hombres, la humana soledad... Cabría que cualquiera de ellos fuese excipiente del estado anímico en que nuestro poeta se halla, porque todos son susceptibles de ser expresados con melancolía. Claro que no suele realizarse la elección de tema de modo reflexivo. El procedimiento acostumbra ser otro. A partir del instante de la difusa emoción inicial, Aleixandre comienza a indagar de un modo vago en su espíritu, rasgueando versos sueltos que luego abandona, para comenzar con otros que quizá abandone también. Con frecuencia surge así una o dos estrofas enteras. El poeta sabe que aquellas líneas no serán utilizadas después (2), pero con ellas está tratando de encontrar el verso clave: el encendidamente tocado de la tristeza precisada. Por fin, nace el verso. Tachados los anteriores, sólo a partir de éste la composición comienza, hinchándose como una vela dispuesta para el viaje. Supongamos que el tema elegido ha sido el anochecer. Es evidente que sólo se trata de un reflejo, una imagen del estado anímico de Aleixandre. En realidad de un *símbolo*, dando a tal vocablo el significado científico que le hemos otorgado en el capítulo segundo de este libro. Su plano real será un sentimiento espiritual: la melancolía del poeta, producida por causas

---

(2) He examinado los originales de *Sombra del Paraíso:* veinte poemas tienen tachados los primeros versos. Véase, como ejemplo, la lámina número 3, que reproduce un manuscrito de ese libro. Se trata de la pieza titulada «Primavera en la tierra». El poeta había comenzado a redactarla con estos versos:

Todas las nubes alegres,
el mágico arrebato
de un día alegre y triste,
mirando sobre las aguas claras,
evoca su imagen sonriente, su minucioso (ilegible)
y ese resplandor vacilante de un cabello que (ilegible)
devuelve en la (ilegible)...

Luego había seguido:

¿Quiénes sois vosotros,
espíritus de un alto cielo,
poderes benévolos que presidisteis mi vida...?

Aquí sí, el poema comenzaba realmente. Se hacía necesario suprimir la estrofa anterior: sólo representaba una pesquisa previa, semejante a la que algún músico realiza en el piano, cuando hace unas escalas antes de empezar a componer. Para dar coherencia a la representación, convenía además modificar el verso que iba a quedar como primero. En vez del interrogativo «¿quiénes sois vosotros?», le parece a Aleixandre más adecuado empezar por una aseveración: «Vosotros fuisteis.» Ahora sólo restaba seguir. El tema apuntaba ya muy claramente.

seguramente muy ajenas al objeto cantado, tal vez hasta triviales ; acaso de índole puramente material.

Pero sigamos contemplando la navegación de nuestra quilla poética. Ya en alta mar, acaece un inesperado fenómeno : el poema se *hegemoniza,* en cierto modo, de quien lo concibe : el poeta se siente arrastrado hacia un puerto desconocido. No sabe lo que dos estrofas más abajo va a decir, ni mucho menos cómo finalizará la composición, enigma este último tan oscuro para él como para otra persona cualquiera. El trabajo del artista consiste en no dejar ni un segundo de ir comprobando en su sensibilidad que el gobernalle no ha perdido la ruta. Es decir, que el verso sigue fijo al norte del sentimiento inicial. Tal vez Aleixandre hubiese deseado expresar una determinada idea, cuya manifestación, sin embargo, no consiente el poema, cargado de vida propia y con un desarrollo que, si auténtico, no depende, en cierto modo, de los deseos exteriores de su creador, sino que se verifica, generalmente, por asociaciones de ideas, muchas veces de carácter subconsciente. Por fin se llega a un punto culminante, cima no sobrepasable o abismo final, más abajo del cual no es posible descender : el poema ha terminado. Esa meta postrera se hallará colocada muy cerca o muy lejos del comienzo. La composición ha sido breve o larga, independientemente de los propósitos de quien la escribe. Ha cesado por sí misma, como una criatura viva que muere a los diez años o a los ochenta, sin que sus padres puedan oponer al Destino otra cosa que buenos deseos. En ocasiones ocurrirá que el verso último no aplaca todas las ansias del artista. Este desea escribir más, pero la composición no es continuable. ¿Qué hacer? Empezar otro nuevo poema que, probablemente, tendrá el mismo *plano real* del anterior, aunque el tema-símbolo sea otro. Si antes consistía en el anochecer, ahora podría versar sobre el destino del hombre o bien sobre la ausencia de Dios, o sobre la muerte.

Alguien plantearía aquí el problema de la sinceridad de una lírica que, como la descrita, canta un tema B cuando su autor sufre un sentimiento originado por una causa A. Sin embargo, tal objeción carecería de base. La ciencia conoce perfectamente traslaciones del mismo orden en el terreno psicológico, y desde Freud se sabe la importancia que en la vida afectiva de muchas personas tienen

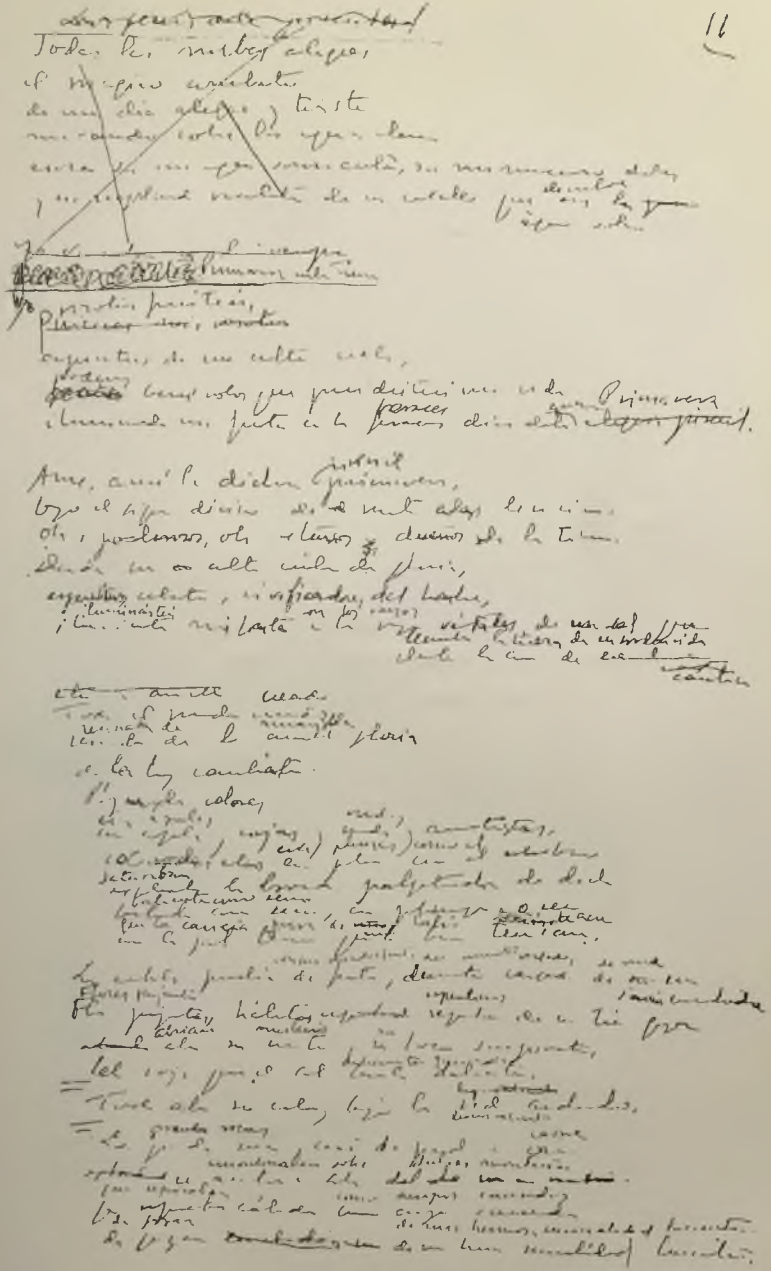
determinados símbolos, en los que se fijan ciertos sentimientos. Pero no hace falta recurrir al psicoanálisis para comprender la autenticidad del sistema de escritura que comentamos. Nadie ignora que cuando una persona está decaída o triste, las cosas se tiñen de su propia melancolía, llegando el propio sujeto a olvidar, en algún caso, el motivo inicial de su dolor e incluso a achacarlo a una causa que no es la verdadera. Como vemos, el proceso es idéntico al artístico: una causa A que nos hiere con tristeza, hace que contemplemos con igual sentimiento un objeto B. Si somos poetas, podríamos tomar ese segundo objeto B e inscribir genuinamente en él la melancolía que el primero nos ocasionaba.

Por eso, en los poetas, aunque el tema elegido parezca exterior o ajeno a la concreta alma individual, la poesía puede seguir siendo «comunicación», según el propio Aleixandre la define (3). Aunque el poeta cante la soledad de las estrellas, está expresando la propia soledad de su espíritu. El lector sensible se da cuenta de ello, viendo más el personal sentimiento del artista que las concretas ideas formuladas. Lo que no significa que tales ideas carezcan poéticamente de valor. Si la fugitividad en el paso de las sucesivas generaciones, por ejemplo, sirve en un poema como soporte de una tristeza concreta que el poeta siente, necesita éste haber pesarosamente meditado antes con frecuencia en el destino del hombre. En otras palabras: un objeto A, motor primero de una sensación, queda sustituído por otro B, que en pasadas experiencias ha podido producir idéntico efecto, pero que ahora pasa a ocupar una simple función de símbolo.

Después del análisis que acabamos de hacer, surge con toda claridad una conclusión importante: que casi siempre los temas poéticos aleixandrinos aparecen como figuraciones imaginativas, cuyo sustentáculo o realidad emisora fuese un difuso estado de ánimo. El tema no será, por tanto, elegible caprichosamente, sino teniendo en cuenta su capacidad para polarizar alrededor de su núcleo las dispersas nebulosidades de esa especial situación del espíritu.

---

(3) Véase Enrique Canito: *Diálogo con Vicente Aleixandre, Insula,* 50, Madrid, 15 de febrero de 1950. Léase igualmente un artículo del propio Vicente Aleixandre titulado «Poesía, comunicación», publicado en el número 1 de *Correo Literario,* Madrid, 1 de junio de 1950.



Original del poema «Primavera en la Tierra», del libro *Sombra del Paraíso*.

como si éste sólo borrosamente empezase a vislumbrar el tema. De las cincuenta y dos composiciones de tal obra existen hasta trece que se abren interrogativamente, e idéntica proporción es la visible en *Historia del Corazón:*

«¿Qué nuevo y fresco encanto,
qué dulce perfil rubio emerge
de la tarde sin nieblas?»

(«Plenitud del amor», de *Sombra del Paraíso.)*

«¿Qué voz entre los pájaros de esta noche
de ensueño
dulcemente modula los nombres en el aire?»

(«Los Dormidos», de *Sombra del Paraíso.)*

«¿Era acaso a mis ojos el clamor de la
selva,
selva de amor resonando en los fuegos
del crepúsculo,
lo que a mí se dolía con su voz casi hu-
mana?»

(«Muerte en el Paraíso», de *Sombra del Paraíso.)*

La indecisión de los versos iniciales puede verse aún más nítidamente comprobada en un poema como «Las Manos», donde los versículos primeros semejan buscar el ritmo que sólo hacia el final de la primera estrofa se hará uniforme:

«Mira tu mano qué despacio se mueve,
transparente, tangible, atravesada por la luz,
hermosa, viva, casi humana en la noche.
Con reflejo de luna, con dolor de mejilla,
con vaguedad de sueño,
mírala así crecer, mientras alzas el brazo,
búsqueda inútil de una noche perdida,
ala de luz que cruzando en silencio
toca carnal esa bóveda oscura.
No fosforece tu pesar, no ha atrapado
ese caliente palpitar de otro vuelo.
Mano volante, perseguida: pareja.
Dulces, oscuras, apagadas, cruzáis.»

(De *Sombra del Paraíso.)*

El resto de la pieza estará escrita ya en el metro que muestran los versículos últimos, y al que en otro lugar he llamado «dodecasílabo de gaita» (2). Sin embargo, ese ritmo no comienza hasta el verso séptimo. Los seis anteriores, en consecuencia, significan una búsqueda de tal musicalidad, búsqueda que nítidamente coincide con otra paralela en el terreno temático. Porque es casi seguro que Aleixandre, al escribir la mitad de la estrofa inicial, sólo confusamente habría entrevisto la representación ulterior del poema: el alucinante vuelo de unas manos amorosas. Reparemos en que el verso número 1 se dirige a la segunda persona del singular:

Mira tu mano qué despacio se mueve...

Es difícil que el pronombre, «tu», que aquí vemos esté referido a uno de los amantes muertos. Más bien el lector se inclinaría a pensar que el poeta alude a sí mismo con tal partícula. Acaso contemplase su propia mano moviéndose, y luego, encendida ya la hoguera poética, la visión sufriera un leve traslado: he aquí, pues, un ejemplo más del alogicismo imaginativo estudiado en el capítulo V y que considerábamos muy típico de todas las obras aleixandrinas.

Pero también es muy peculiar que la falta de lógica en el principio de las composiciones sea de tipo sintáctico. Así, una pieza puede comenzar con una falsa adversación:

Pero otro día toco tu mano. Mano tibia...

(«Mano Entregada», de *Historia del Corazón.)*

De igual modo puede abrir el poema una partícula que para su cabal sentido necesita de un antecedente. (Cito versos absolutamente iniciales):

Así acaricio una mejilla dispuesta...

(«Juventud», de *La Destrucción o el Amor.)*

No. Basta...

(«La Dicha», de *La Destrucción o el Amor.)*

(2) Véase la página 120.

Sí, te he querido como nunca...

(«Soy el Destino», de *La Destrucción o el Amor.)*

Tú, en cambio, sí que podrías amarme...

(«Otra no amo», de *Historia del Corazón.)*

Para que hubiese lógica en cada uno de los versos transcritos haría falta que existiesen otros anteriores que justificasen el empleo de las partículas «así», «no», «sí» y «en cambio». Pues bien: estos comienzos, en que parece que se han perdido los primeros versos, son acusadamente característicos del autor de *Espadas como Labios.*

2

DESARROLLO DE LOS POEMAS

El desarrollo de las piezas poéticas, un proceso de asociación de ideas

De esta manera, si el poeta no ha encontrado desde el comienzo el núcleo sustancial de la representación a tratar, el inicio de la pieza será tanteante y semejará una búsqueda del tema. Tal es lo que acabamos de mostrar. Otras veces, cuando ya desde los primeros versos arranca la visión poemática, es muy corriente que la estrofa inicial sea una especie de resumen previo de lo que después se desenvolverá con amplitud. Claro está que esos dos tipos no agotan todos los casos posibles de planteamiento. Sólo estoy hablando de lo que es más frecuente en las obras de Aleixandre y no de particularidades menos características.

Pero veamos ahora cómo se va verificando el desarrollo de un poema, para lo que transcribiré íntegramente uno de los contenidos en *Historia del Corazón:*

NO TE CONOZCO

¿A quién amo, a quién beso, a quién no conozco?
A veces creo que beso sólo a tu sombra en la tierra,
a tu sombra para mis brazos humanos.
Y no es que yo niegue tu condición de mujer,
oh nunca diosa que en mi lecho gimes.
Pero yo no gimo de alegría cuando te estrecho.
Sobre la ebriedad del amor, cuando bajo mi pecho brillas
con el secreto brillo íntimo que sólo la piel de mi pecho conoce,
yo sufro de soledad, oh siempre allí postreramente desconocida.

Nunca : cuando la unidad de amor grita su victoria en la ya única vida,
algo en mí no te conoce en la oscura sombra estremecida
que bajo el dulce peso del amor me sostiene
y me lleva en sus aguas iluminadamente arrastrado.
Yo brillando arrastrado sobre tus aguas vivas,
a veces oscuras, con mezcladas ondas de plata,
a veces deslumbrantes, con gruesas bandas de sombra.
Pero yo, sobre el hondo misterio, desconociéndolas.

Natación del amor sobre las aguas mortales,
sobre las que gemir flotando sobre el abismo,
hondas aguas espesas que nadie revela
y que llevan mi cuerpo sobre ausencias o sombras.

Entonces, cerrado tu cuerpo bajo la zarpa ruda,
bajo la delicada garra que arranca toda la música de tu carne ligera,
yo te escucho y me sobrecojo de la secreta melodía,
del irreal sonido que de tu vida me invade.
¡Oh! No te conozco : ¿quién canta o quién gime?
¿Qué música me penetra por mis oídos absortos?
¡Oh! Cuán dolorosamente no te conozco,
cuerpo amado que no hablas para mí que no escucho.

La composición empieza de un modo interrogativo. Lo más probable es que al comenzarla Aleixandre sólo sintiese una emoción de tristeza que se condensó luego en recuerdos de experiencias amorosas. Ya tenemos escrito el primer verso: «¿A quién amo, a quién beso, a quién no conozco?» Sí: la difusa melancolía, tal vez causada por otros motivos, se ha polarizado en el recuerdo—reciente o muy lejano—de alguna muchacha que el poeta amara y que pudo haberle hecho sufrir. Todo esto se concreta en una conciencia de la última incomunicación que es el amor, porque nunca cesan los amantes de ser dos seres, ni aun enlazados en el amor mismo. El verso segundo y el tercero son consecuencia del primero: «A veces creo que beso sólo a tu sombra en la tierra, a tu sombra para mis brazos humanos.» La palabra «sombra» atrae el verso cuarto. Si la muchacha es sólo «sombra», podría no tratarse de una mujer de carne y hueso, idea que el poeta se apresura a rechazar. El verso quinto abundará en la misma afirmación con más intensidad: «Oh nunca diosa que en mi lecho gimes.» «Gemir de amor» es algo sólo inherente a las criaturas, no a los seres fantasmales ni a las diosas. Y aquí llega, también por asociación de ideas, el versículo siguiente. La persona amada *gime de amor,* pero el amante *no gime* de alegría al estrechar su cuerpo. A su vez, la representación plástica introducida por el verbo «estrechar» origina la situación que vemos en los versos séptimo y octavo. La amada está *bajo el pecho* del amante. Pero al mismo tiempo, la idea de «no gemir de alegría», expresada en el sexto, da lugar al noveno: «yo sufro de soledad, oh siempre allí (bajo mi pecho) postreramente desconocida». El verso número 10, lo mismo que el número 11, siguen tratando el tema del desconocimiento que venía arrastrándose desde el principio: la muchacha es una sombra cuya naturaleza permanece ignorada, sombra que sostiene físicamente al poeta. He aquí el comienzo de una imagen continuada que ocupará nueve versículos (desde el 13 al 21). Porque el verbo «sostener» y la representación plástica que llega consigo atrae una noción relacionada: la idea de natación. El ser querido es un río que sostiene en sus aguas el cuerpo del amante. Pero ya en el verso vigésimo segundo se interrumpe en cierto modo (sólo en cierto modo) el proceso asociativo para iniciarse una nueva imagen que ocupa el resto del poema. El cuerpo de la persona amada queda ahora visto

como un instrumento musical : el poeta lo tañe y se sobrecoge de la secreta melodía que irradia.

Hemos podido comprobar con tan minucioso análisis que las composiciones poéticas se van desarrollando por puras asociaciones ideológicas que proliferan sin cesar, siendo de índole imaginativa alguna de tales arborescencias. A veces la cadena se rompe, iniciándose otra nueva, que puede igualmente ser quebrantada al llegar a determinado sitio. En la pieza que hemos transcrito el eslabonamiento de conceptos ha resultado de carácter lógico. Pero sabemos por el estudio realizado en el capítulo V lo frecuentemente que se producen asociaciones de tipo contrario. Recordemos aquel pasaje tomado de *Destino Trágico* que describía el fondo de los mares :

> Ruiseñor de los mares, noche tenue sin
> luna, fulgor bajo las ondas...

«Noche sin luna» y «fulgor» son nociones que se contradicen, pero como indicábamos en su lugar, están ambas internamente justificadas por un más hondo sentido, puramente poético.

En *La Destrucción o el Amor* y en los libros anteriores a éste (no a partir de *Sombra del Paraíso)* las asociaciones de ideas pueden impedir que el hilo del discurso siga una dirección rectilínea en el tratamiento temático. Se originan entonces hondos repliegues o curvas de gran amplitud que introducen en el poema elementos muy ajenos a su tema estricto, aunque poéticamente puedan ser muy valiosos. Nada de lo cual es nuevo para el lector : lo hemos dicho ya en otras páginas de este mismo trabajo (3). Veíamos en ellas, por ejemplo, que el tema erótico de «Ven siempre, ven» sufría un largo eclipse, en provecho de una muy bella disquisición sobre la soledad de los astros.

Plurimembración a fin de estrofa

Dámaso Alonso ha estudiado un artificio estilístico que placía mucho a nuestros poetas del Siglo de Oro : la partición simétrica del verso en dos, tres o más miembros, sobre todo si se trataba del

(3) Véase la página 97.

verso que cerraba la estrofa (4). Cita, entre otros, este endecasílabo de Calderón :

...culpa infiel, torpe error, ciega herejía...

Y este otro de Pedro de Vargas Machuca :

...mejor voz, mejor lira, mejor pluma...

Los ejemplos abundan en Góngora. En una canción, el vate cordobés hace que todas las estrofas terminen en un verso trimembre :

...ver a Dios, vestir luz, pisar estrellas...
larga paz, feliz cetro, invicta espada, etc....

(Canción a San Hermenegildo.)

Pues bien : este procedimiento se encuentra relativamente prodigado en *Sombra del Paraíso* (5), y con una intención estética semejante a la que es visible en los poetas áureos : sirve también para cerrar con brillantez las estrofas. La plurimembración en Aleixandre posee siempre unas características especiales : cada uno de los miembros está precedido por un genitivo de materia :

(Un pájaro) ebrio de amor, de luz de claridad, de música...

(«El desnudo», de *Sombra del Paraíso.)*

...y mi sangre ruidosa se despeñaba en gozos
de amor, de luz, de plenitud, de espuma...

(«Nacimiento del amor» de *Sombra del Paraíso.)*

...un ocaso...
de luz, de amor, de soledad, de fuego...

(Muerte en el Paraíso.)

En muchos casos esta técnica posee verdadera eficacia poética. En algunos, la plurimembración puede lindar con el manierismo : si el lector compara entre sí los tres ejemplos que he tomado, notará

(4) Dámaso Alonso : *Versos plurimembres y poemas correlativos*, Madrid, 1944.
(5) No se encuentra más que en este libro

que en los tres existe un par de elementos comunes : los términos «amor» y «luz» se repiten en los tres casos, y su situación dentro del verso es también la misma, o casi la misma.

Estrofas con tratamiento de poema

Es bastante típico del autor de *Sombra del Paraíso* que las sucesivas estrofas de que una composición consta (o algunas de entre ellas, por lo menos) estén planeadas según las normas de un poema completo. Es decir, que tengan esbozadamente un planteamiento, un desarrollo y una culminación. He aquí la estrofa tercera de «El río», teniendo en cuenta que después de esta estrofa existen aún otras cuatro :

Allí el río corría, no azul, no verde o rosa, no
amarillo, río ebrio,
río que matinal atravesaste mi ciudad inocente,
ciñéndola con una guirnalda temprana, para acabar desciñéndola,
dejándola desnuda y tan confusa al borde de la
verde montaña,
donde siempre virginal ahora fulge, inmarchita
en el eterno día.

(De *Sombra del Paraíso.*)

Y he aquí la tercera estrofa de «El poeta», pieza de *Sombra del Paraíso,* que posee ocho en total :

Sí, poeta, el amor y el dolor son tu reino.
Carne mortal la tuya que arrebatada por
el espíritu
arde en la noche o se eleva en el mediodía
poderoso,
inmensa lengua profética que lamiendo los
cielos
ilumina palabras que dan muerte a los
hombres.

Obsérvese cómo en ambos ejemplos los versos van creciendo progresivamente en intensidad hasta el completo alzamiento del último, cumbre climática que parece un estallido de sustancia poética. Técnica, así, idéntica a la que en proporciones más acusadas se da en el poema total.

3

EL FINAL DE LOS POEMAS

Finales climáticos

Porque, en efecto, los finales relampagueantes, cúspide última de una elevación del tono expresivo, son, quizá, los más peculiares entre los usados por la lírica de Aleixandre, sobre todo en *Sombra del Paraíso*. (En los libros siguientes, en general, desaparecen.) Son al menos los que cierran el poema de una manera más brillante y los que proporcionan a éste mayor cohesión, apretando toda su estructura en un denso bloque acusadamente tectónico. Véanse las estrofas postreras de una composición titulada «En la muerte de Miguel Hernández» (6). En ella se describe a la Tierra solitaria, que rueda llevando en su seno el cadáver inmenso, casi estelar, del poeta muerto :

> Tierra ligera, ¡vuela!
> Vuela tú sola y huye.
> Huye así de los hombres despeñados, perdidos,
> ciegos restos del odio, cataratas de cuerpos
> crueles que tú, bella, desdeñando hoy arrojas.
> Huye hermosa, lograda,
> por el celeste espacio con tu tesoro a solas.
> Su pesantez, al seno de tu vivir sidéreo
> da sentido, y sus bellos miembros lúcidos para siempre
> inmortales sostienes para la luz sin hombres.

Si quisiéramos hallar la causa de esta sensación de grito pujante, tendríamos que recurrir a un desmenuzamiento de todos los elementos utilizados. En primer lugar, la «visión» es ya de por sí poderosa : el cuerpo funeral de Miguel Hernández (el «tesoro» a que

(6) Este poema no se halla recopilado en *Sombra del Paraíso*, pero pertenece a la época de tal libro.

se refiere el verso séptimo) está visto con tamaño cósmico. Pero los ingredientes son mucho más variados, y la expresión brilla por su justeza y rigurosidad. Tomemos sólo, para no hacer interminable el análisis, los tres versículos últimos, comenzando con el primero de ellos :

Su pesantez al seno de tu vivir sidéreo
da sentido...

Los sustantivos «pesantez» y «vivir sidéreo» adjudican a la frase una fúnebre solemnidad, y la pausa terminal de este versículo intensifica la acción del verbo que viene al comienzo del siguiente («da sentido»). Mas ni por un instante deja lo grandioso de actuar sobre la sensibilidad del lector :

...y sus bellos miembros lúcidos para siempre...

El adjetivo «bellos» aplicado a «miembros» posee valentía ; pero el calificativo «lúcidos» y el adverbio «siempre» son los que siguen sosteniendo la altitud del tono, que culmina en una explosión de luz suprema :

...*inmortales* sostienes para *la luz sin hombres*...

¡Para la luz sin hombres! Si dijera «para la luz solitaria» o «para la sola luz» no cabe duda que la expresión seguiría siendo bella. Pero también es evidente que no estaría cargada, al mismo tiempo que de grandiosidad, de ira y de desprecio por esa humanidad que destruyó la preciosa existencia del poeta cantado. Porque «luz sin hombres» es expresión sintética donde se reúnen condensadamente varios sentidos.

Tan raros aciertos en los finales que llamaríamos climáticos, son normales de la poesía del autor de *Sombra del Paraíso*. He aquí un par de ejemplos más :

Final de «Ciudad del Paraíso» :

Por aquella mano materna fuí llevado ligero
por tus calles ingrávidas. Pie desnudo en el día,
pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro
allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas.
Ciudad que en él velabas con tus alas abiertas

Final de «La Verdad» :

> Bebed, bebed, la rota pasión de un mediodía
> que en el cenit revienta sus luces y os abrasa
> volcadamente entero, y os funde. ¡Muerte hermosa vital,
> ascua del día! ¡Selva virgen que en llamas te destruyes!
>
> (De *Sombra del Paraíso.*)

La lírica española no fué nunca muy propensa a esta clase de finalizaciones poemáticas, y sólo contemporáneamente—en Guillén sobre todo, pero también en algunas piezas de Machado y aun en algunas de Unamuno—son rastreables.

Finales anticlimáticos

Como contraste, consignaríamos ahora el tipo de terminación contrario, que no escasea tampoco en las obras de nuestro poeta. Consiste en un apagamiento progresivo del tono, en un lento descenso de la voz. Un ejemplo, tomado de «Poderío de la Noche» :

> Otro mar, muerto, bello,
> abajo acaba de asfixiarse. Unos labios
> inmensos cesaron de latir, y en sus bordes
> aún se ve deshacerse un aliento, una espuma...
>
> (De *Sombra del Paraíso.*)

Otro, de «Primavera en la Tierra» :

> Y miro las vagas telas que los hombres ofrecen,
> máscaras que no lloran sobre las ciudades cansadas,
> mientras siento lejana la música de los sueños,
> en que escapan las flautas de la primavera apagándose...
>
> (De *Sombra del Paraíso.*)

Nótese lo adecuado de esta clase de final para servir con exactitud a la inherente representación. En el ejemplo que hemos sacado de «Poderío de la noche», un mar *cesa* de latir. En el obtenido de «Primavera de la Tierra», las flautas de la primavera *se apagan*. Es na-

tural que el acento poético se aplaque en lugar de ascender, se difumine en vez de condensarse. Nuevamente comprobamos (ahora desde otro ángulo) lo que parece ser norma del autor de *Mundo a Solas:* el idóneo paralelismo entre contenido y continente (7).

Al atacar la estructura de los poemas aleixandrinos hemos prescindido de muchos aspectos que podrían ser interesantes. Por ejemplo: no consideramos un tipo de finales bastante característico: el resumidor, por medio del cual el poeta, en una estrofa postrera, traza de nuevo el cuadro que en versos anteriores ha desenvuelto. No podíamos agotar el tema sin peligro de abusar de nuestros lectores. Discúlpese la parquedad, en atención a la buena fe del propósito.

---

(7) Claro que las terminaciones de esta clase han sido frecuentes en nuestra literatura. Agradaban especialmente a San Juan de la Cruz, que las utilizó en todos sus poemas mayores Véanse las dos últimas estrofas de «Llama de Amor viva»:

¡Oh lámparas de fuego
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido
que estaba escuro y ciego
calor y luz dan junto a su querido!

Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno
donde secretamente solo moras:
y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno,
¡cuán delicadamente me enamoras!

Es visible el descenso. La estrofa de las lámparas parece un grito de gozo. Pero la altitud del tono se apaga en la estrofa siguiente, que nos ofrece, en cambio, el sereno y encendido deleite de la divina contemplación.

Tal era también la técnica de Fray Luis de León y de Medrano, heredada directamente de las obras de Horacio, como Dámaso Alonso ha demostrado. Véase *Vida y obra de Francisco de Medrano.* Madrid, 1948, págs. 281 y 85.

LA VISION DEL MUNDO

CAPITULO XXIV

Los seres elementales

HASTA ahora hemos examinado unos cuantos aspectos de las obras aleixandrinas: la imagen, el versículo, la sintaxis y la estructura de los poemas. Nada hemos dicho, en cambio, sobre la visión que del mundo tiene el autor de *La Destrucción o el Amor*. Y no obstante, esa faceta fué la que desde un principio atrajo más la atención de los críticos; en verdad, casi la única estudiada por ellos. No me parece una casualidad que así sucediera: quizá sea Aleixandre (junto al chileno Pablo Neruda) el poeta de nuestra lengua que ha lanzado una mirada más vasta y coherente sobre el universo, entregándonos una concepción tan trabada de él que los lectores menos preparados suelen percibirla en seguida. Sin embargo, mi opinión sobre estudios de esta naturaleza monocorde no es la más favorable. Reducir el análisis de un poeta a la consideración de su inmanente pensamiento es casi como juzgar a un filósofo por la brillantez de su lenguaje. Estimo prudente, sí, sacar a luz lo que de pensamiento haya en un artista, pero no dirigir toda la atención a un aspecto del arte que, en definitiva, se halla quizá más alejado que otros de lo que sustancialmente constituye su posible belleza. Pero que un poeta tenga, *además de otras cualidades*, hondura de concepción en sus ideas es, indudablemente, importante. Y mayor juzgamos esa importancia si el universo en que tal concepción se inscribe resulta personal y diferenciado. Creo que tal es el caso de Vicente Aleixandre, y por ello parece aconsejable examinar con cierto detenimiento su posición vital y poética frente a la naturaleza en la que vive inserto.

La elementalidad de los seres, patrón que mide su valor

En una interesante obra sobre Rubén Darío (1), Pedro Salinas aseguraba recientemente que en todo poeta es rastreable la existencia de un tema central del que parten todos los demás como subtemas o temas secundarios. Aceptando esta tesis, diríamos sin vacilación que ese primigenio núcleo temático es en Aleixandre la consideración de lo elemental, de lo primario, como única realidad afectiva del mundo. El autor de *Sombra del Paraíso* siente un especial arrobo ante los elementos de la naturaleza (la piedra que brilla bajo la luz solar, el viento que sopla en el espacio, el rojo fuego) y considera estos elementos materiales como poseedores de una mayor autenticidad que la visible en los seres vivos. Y a su vez, un elástico tigre o un hermoso león le parecen superiores a las humanas criaturas. ¿Qué valen éstas, destinadas al sufrimiento y a la mutación de la que son conscientes, al lado de aquellas que ignoran su destino, o de las otras más simples, que eternamente subsisten sin acabamiento? ¿No es una montaña más poderosa que el hombre, mudable y mínimo? El océano ostenta mayor plenitud que la rosa, y el destello más vivo de la inteligencia no es nada comparado a la eternidad de una diminuta arenilla. Posición exactamente contraria a la que el viejo Aristóteles adoptara y que los escolásticos de la Edad Media se encargaron de recoger y de difundir.

Sí. En aquellos tiempos se juzgaba a la razón como el atributo más relevante que los seres podían poseer. Pero el romanticismo y, sobre todo, el pensamiento novecentista, habían propinado recios golpes a un concepto tan optimista. Aleixandre se halla dentro de esa línea desestimadora de lo intelectual, pero es sobre todo su conocimiento de la maldad humana lo que le lleva a una tan grande valorización de lo primario.

El hombre no es bueno, piensa Aleixandre; y el hombre reunido en sociedad se hace aún peor. Los convencionalismos son una sucia y necia máscara de la verdad que ciegan las fuentes primeras

(1) *La poesía de Rubén Darío*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1948, páginas 47 y 55.

del auténtico ser. Todo en el hombre entonces semeja un inmenso y perpetuado embuste.

La posición aleixandrina en este aspecto procede de Rousseau, a través seguramente de la tradición romántica subsecuente, con notas personales de pesimismo fundamental. Aleixandre ve, como el autor de *Emile,* los males que la sociedad acarrea; pero se separa radicalmente del origen de esta tradición al no creer en la bondad natural del hombre. Sin embargo, aquellos que, por vivir cerca de la naturaleza, son más elementales, permanecen también más puros que los otros, los habitantes ciegos de una aglomeración ciudadana, y el autor de *Sombra del Paraíso* puede cantarlos como a un peñasco o a una montaña cantaría. Más adelante lo hemos de ver.

Imprecación contra las ciudades y los vestidos humanos

De aquí nace un *leit-motiv* aleixandrino, esparcido a lo largo de varios de sus libros: las violentas diatribas contra las ciudades, vistas como absoluta maldad, y contra las humanas vestiduras, encubridoras torpes de la radical desnudez. Aquéllas son «monstruos de Nínive, megaterios sin sombra» (2). Estas, acabamiento, irredención, muerte. Aquéllas, espectros de los efímeros deseos del hombr; éstas, máscaras estúpidas, tristes, mendaces.

He aquí algunas citas:

> Y diviso los hierros de las torres que elevaron los hombres
> como espectros de todos los deseos efímeros.
> Y miro las vagas telas que los hombres ofrecen,
> máscaras que no lloran sobre las ciudades cansadas,
> mientras siento lejana la música de los sueños
> en que escapan las flautas de la primavera apagándose.
>
> («Primavera en la Tierra», de *Sombra del Paraíso.*)

(2) De *Mundo a Solas:* «Al Amor».

La muerte es el vestido.
Es la acumulación de los siglos que nunca se
olvidan,
es la memoria de los hombres sobre un cuerpo
único,
trapo palpable sobre el que un cuerpo solloza,
mientras busca imposible un amor o el desnudo.

(«El Desnudo», de *La Destrucción o el Amor.)*

La ciudad, sus espejos,
su voz blanca, su fría
crueldad sin sepulcro,
desconoce esas alas...

(«Los Poetas», de *Sombra del Paraíso.)*

La Naturaleza. El desnudo

A la sombra, Aleixandre contrapone la luz. El tema de la ciudad y de las vestiduras es el reverso de una medalla que posee un claro anverso: la Naturaleza libre y el desnudo. El desnudo es amor, es primavera (3). La Naturaleza, fuente de toda verdad. Los hombres que se alimenten de su vitalidad nutricia estarán salvados. Los que se alejen de su honda llamada, perecerán (4). Mientras el autor de *Sombra del Paraíso* dice a los hijos de los campos:

...yo os veo como la *verdad* más profunda,
modestos y *únicos* habitantes del mundo...

(«Hijos de los campos», de *Sombra del Paraíso.)*

(3) Léanse estos versos de *Sombra del Paraíso* (o la cita de «El desnudo», de *La Destrucción o el Amor* aducida en la página anterior):

No es el desnudo como brasa que agostara la hierba
o como brasa súbita que cenizas presagia,
sino que quieta, derramada, fresquísima,
eres tú primavera matinal que en un soplo llegase.

(«A una muchacha desnuda», de *Sombra del Paraíso.)*

(4) Por eso la amada, en la poesía de Aleixandre anterior a «Historia del Corazón», siempre está vista en medio de la naturaleza, no en ámbitos cerrados, cámaras íntimas, ajenas en cierto modo a lo natural o primario, a lo elemental. Véase Concha Zardoya: *La presencia femenina en «Sombra del Paraíso»*. *Revista de las Indias*, 107, enero-febrero de 1949, págs. 147-174, Bogotá.

el poeta llama «dormidos» y «muertos» a los otros, los alejados de la elementalidad natural:

> Ah, dormidos,
> sordos sois a los cánticos...
> .....
> ...muertamente callados, como lunas
> de piedra, en tierra, sordos permanecéis, sin
> tumba...
>
> («Los dormidos», de *Sombra del Paraíso.)*

La fauna

Idéntica explicación tiene la copiosa fauna aleixandrina. La frecuencia con que los versos de nuestro poeta hacen alusión a animales es extraordinaria. De los cincuenta y cuatro poemas que forman *La Destrucción o el Amor,* treinta y ocho mencionan alguno de ellos, hasta formar una lista de treinta y un animales distintos, nombrados por el poeta. Pero no sólo eso. A las águilas, a la cobra, al pez espada y al escarabajo les será dedicada una composición entera, de las más importantes del libro (5).

Sí. Los animales son casi tan puros como la piedra, como la luz. Los tigres llevan en sus pupilas «el fuego elástico de los bosques»; las indefensas gacelas son como las ramillas frescas de un arbusto joven; las águilas se asemejan al océano por su majestad y poderío. Son seres de plenitud, verdaderos dechados de perfección.

---

(5) He aquí, por si al lector pudiera interesarle, una lista de los animales que aparecen en *La Destrucción o el Amor,* indicando además el número de veces que cada uno se encuentra citado:

El tigre, cinco veces, lo mismo que el león; la mariposa, la paloma y la serpiente, cuatro; el águila y el caballo, tres; dos el perro, la cobra, el escarabajo, la hormiga y el caracol; y una vez la hiena, el elefante, la pantera, el pez espada, la gacela, el cervatillo, la tortuga, la gaviota, la golondrina, el lagarto, la víbora, el escorpión, el galápago, la coccinela, el ruiseñor, el gallo, la avispa, la rana, las lombrices y la araña.

Además, se hace mención seis veces de la palabra «aves», veintiocho del vocablo «pájaros» y veinte de la palabra «peces». Y otro poema entero («La Selva y el Mar») estará destinado a presentar de un modo totalitario ese mundo que luego, en sucesivos poemas, se irá desarrollando. Van apareciendo así ante los ojos del lector los tigres, los leones, la hiena, el cervatillo, el elefante, la cobra, etc.

Visión pesimista de la Humanidad

Al lado de estas criaturas soberanas, el hombre sólo puede sentir nostalgia. «Nunca podrá ser confundido con una selva», afirma Aleixandre con melancolía. «El hombre no existe», dirá con mayor pesadumbre aún, en un poema de este título perteneciente a *Mundo a Solas*. Y si existe, es algo estéril «que contra un muro se seca» (6).

«Tirado en la playa», en el duro camino», el hombre ignora «el verde piadoso de los mares», «el canon eterno de su espuma» (7). Frente a la Naturaleza inmutable, el hombre, sujeto de cambio y de dolor, se desconsuela. Sí, cuerpos cansados tan sólo, cuerpos que vienen desde un ignoto origen a un conocido término no deseado: a la limitación, a la vida (8). El autor de *Sombra del Paraíso* ve al hombre como la repetición eterna de un mismo desengaño. Para transmitirnos ese concepto sobre el mundo, «Destino de la Carne» utiliza un símil idóneo: los hombres son como grises olas siempre idénticas entre sí, que apagadamente ruedan desde un inhumano océano que las envía hacia las playas, donde nacen mortales. Por eso en «El Fuego», un grito sale del corazón del poeta: «¡Humano: nunca nazcas!» No hay salvación. Partiendo de Rousseau, Aleixandre ha llegado a una posición casi antípoda de la de aquél. No cabe mayor pesimismo.

---

(6) De *Mundo a Solas:* «Mundo inhumano».
(7) «Pájaros sin descenso», de *Mundo a Solas.*
(8) «Destino de la carne», de *Sombra del Paraíso.*

CAPITULO XXV

Unidad del mundo

Todo es uno y lo mismo

Sí: la razón humana ha introducido en el mundo la artificiosidad. Frente a la libre y desnuda Naturaleza, el hombre ha construído torpes maquinarias, ciudades que voltean su polvorienta perfidia en un torbellino estéril. Espejos, carruajes, aceras, torres: muertos residuos, espectros, escorias. Todo queda al margen de la auténtica vida, que es la primaria, la instintiva. Sólo el amor salva al humano. El hombre al amar recobra su verdadero ser, se elementaliza, enajenándose del convencionalismo superfluo, de la inerte máscara que la sociedad le impone. Entonces puede parecerse al hermoso peñasco, a las olas del mar, a los peces del río. Porque todos esos elementos coinciden en el amor. Ama el pequeño escarabajo (1); ama el terrible león (2); la cobra (3), los peces (4), las águilas (5)

---

(1) En «El Escarabajo», de *La Destrucción o el Amor,* se define a este animal como «minuto donde el amor afluye».

(2) Véase, por ejemplo, este verso de *La Destrucción o el Amor:*

Quiero morir de día, cuando aman los leones...

(3) Una cita de «La Selva y el Mar», pieza integrante de *La Destrucción o el Amor:*

La cobra, que se parece al amor más ardiente...

Y en «La Cobra», del mismo libro, leemos:

Oh cobra, ama, ama.
Ama todo despacio, cuerpo a cuerpo
entre muslos de frío o entre pechos
del tamaño de hielos apretados...

(4) Un verso de «La muerte», poema perteneciente a *La Destrucción o el Amor:*

Unas frías escamas de unos peces amándose...

(5) He aquí cómo lo dice Aleixandre:

Aguilas de metal sonorísimo,
arpas furiosas con su voz casi humana,
cantan la ira de amar los corazones,
amarlos con las garras estrujando su muerte...

(«Las Aguilas», de *La Destrucción o el Amor.)*

o las mariposas (6), aman también. Pero la concepción de Aleixandre es más amplia aún, pues considera que los elementos puramente materiales no se libran tampoco del universal acto erótico (7): la piedra más diminuta, lo mismo que el sol que alumbra nuestro planeta (8); la ola del océano al igual que las algas, que el viento o que el fuego, son diferentes expresiones del amor. «Todo es uno y lo mismo», proclama nuestro poeta (9) coincidiendo así con los antiguos eléatas. El hombre no es en este sentido distinto de la tierra que le sostiene (10). Este concepto extraordinariamente repetido en todos los libros de Aleixandre, quizá sea el expresado en términos más diáfanos por el poeta. Es también la explicación de un tipo de figuraciones, muy peculiares, que se dan lo mismo en el primer libro *Ambito* que en *Sombra del Paraíso*: la contemplación de los cuerpos humanos bajo imágenes cósmicas. El amante puede estar

---

(6) Así lo expone el poeta:

... esa pareja de mariposas, que en algún punto va a amarse...
(De *La Destrucción o el Amor.)*

(7) El amor, *como lo que rueda,*
como el universo *sereno...*

(8) ... un sol... (dirá el autor)
...amor *que visita a humanas criaturas...*
(«Mina», de *La Destrucción o el Amor.)*

(9) Entre muchos ejemplos que podríamos sacar a colación, he aquí éste:

El mundo es todo uno...
(«Quiero saber», de *La Destrucción o el Amor.)*

(10) *Erguido en esta cima, montañas repetidas, yo os contemplo,* sangre de
mi vivir, que amasó vuestra piedra
.....
No soy distinto y os amo...,

dice el poeta en «Adiós a los campos», de *Sombra del Paraíso,* y en otra composición del mismo libro afirma, dirigiéndose al hombre:

Regresa tú, mortal, humilde, pura
arcilla apagada
a tu certera patria que tu pie sometía.
He aquí la inmensa madre que de ti no es
distinta,
y barro tú en el barro totalmente perdura.

visto como estrella o como montaña. Un completo universo que anochece, amanece y fulge, será otras veces la fantasía que encubre a la mujer querida. Un río servirá también para representar, en muy diversas ocasiones, la elementalidad de la amada, simple emanación de la Naturaleza. En fin: se trata de un procedimiento muy frecuente. Tal vez la clase de imágenes más representativas de la poesía que estudiamos.

Amor como destrucción

Y ¿qué es el amor para Aleixandre? Un acto de deslimitación que quebranta nuestros límites, absorbe nuestro yo y parece como que por un instante lo reincorpora a la naturaleza indivisible. El amor es entonces destrucción (11), sobrecogedor aniquilamiento de cada uno de los amantes que quieren ser el otro, enigma de una consumación en que la pareja busca unificarse rompiendo sus fronteras. «Símbolo feroz y dulce de la muerte es el amor» (12), por medio del cual puede sentirse «la revelación, la luz cegadora, visita de lo absoluto» (13) que es la naturaleza unitaria, nuncio de la desaparición de la personalidad. Sólo después del acto erótico, se recobra la forma, perdida antes por ese misterioso contacto de vida y muerte. Entonces parece como si cada uno de los que se han amado naciese del otro, espuma y Venus a un tiempo mismo.

Si amor es destrucción, amor, cólera y odio pueden confundirse en la mentalidad aleixandrina. Serán diversas manifestaciones del genérico acto erótico, fuerza desintegradora del principio de indivi-

---

(11) *Quiero* amor o la muerte...
(«Unidad en ella», de *La Destrucción o el Amor.*)

Esta «o» es identificativa; como esta otra:

Ven, ven, muerte, amor, ven pronto,
te destruyo;
ven, que quiero matar o amar o morir
o darte todo.
(«Ven siempre, ven», de *La Destrucción o el Amor.*)

(12) Palabras de Vicente Aleixandre
(13) Idem.

duación. He aquí otra de las causas que explican la presencia de una fauna tan profusa en los libros de nuestro poeta, como dijimos en el capítulo anterior. Porque en el acto de matar que las fieras instintivamente realizan, Aleixandre ve la forma más simple de la acción amorosa. En los blancos colmillos o en las garras de un tigre, de un león, reluce el amor, el odio, concentradamente agolpado:

> ...amor u odio (es)...
> lo que reluce en los blancos colmillos...
> .....
> ...las raíces de los árboles temblorosas
> sienten las uñas profundas
> como un amor que así invade...
>
> («La Selva y el Mar», de *La Destrucción o el Amor.)*

Y por eso la sierpe, enroscada en los cuerpos en un acto de aniquilamiento «se parece al amor más ardiente». («La Selva y el Mar», de *La Destrucción o el Amor.)*

Si pasamos ahora a otro terreno, hallaremos que el autor de *Espadas como Labios* considera amoroso a todo instrumento que pueda proporcionar la muerte. Más: los cuchillos, las hachas, serán el amor en su forma más condensada y enérgica. En «Verbena», de *La Destrucción o el Amor,* leemos este verso: «mientras cuchillos aman corazones». Este concepto adelanta sus fronteras hasta *Sombra del Paraíso* en uno de cuyos poemas («Mar del Paraíso») se puede leer el siguiente fragmento:

> ...y... mis oídos confundían el contacto
> heridor del labio crudo
> del hacha en las encinas
> con un beso implacable, cierto de amor,
> en ramas...

Atisbos de este concepto esencial amor-muerte ha habido siempre. Recordemos los versos de Hita que José Luis Cano copia en su estudio (14). El Arcipreste se dirige a Don Amor:

---

(14) Revista *Corcel,* núm. 5-6, publicado sin fecha [1944]. *El amor en la poesía de Vicente Aleixandre,* págs. 21-27.

Eres padre del fuego, pariente de la llama,
más arde e más se quema cualquier que
más te ama;
Amor, quien más te sigue, quémasle cuerpo e alma,
destrúyesle del todo, como el fuego a la
rama.

Acordémonos también de nuestras obras del XV, sobre todo de *La Celestina*. Mas también en el Renacimiento, como dice Pedro Salinas (15), «se insinuaba la idea de que los caminos del amor desembocan impensadamente en su enemiga y que los protagonistas de esa pasión son consumidos por la misma fuerza que crearon». Ya más próximo a nosotros, el romanticismo junta en un solo haz las ideas de amor y de muerte, y un gran poeta italiano de esta escuela, Leopardi, proclamará hermanos a muerte y amor. Sin embargo, en todas estas citas y en muchas más que podríamos aducir, tal igualación no es más que un tropo ensalzativo de los sufrimientos o de los peligros del amor, lo que no sucede en el caso de Aleixandre, como hemos visto en las páginas anteriores.

Muerte como vida: misticismo panteísta

«Amor, símbolo de la muerte», decíamos. Prenuncio, momentáneo atisbo de lo que será la muerte, gloriosa incorporación a la profunda unidad del mundo, una vez destruídos los límites que separan e individualizan. Un cielo hay en la poesía de Aleixandre; pero ese cielo no es un «más allá» donde subsistan las personales diferencias, sino que es un sumergirse a través de la muerte en la honda materia, ella misma espíritu, gloria, vida. Esta idea se encuentra difundida en multitud de composiciones, pero quizá sea en una de «Desamor» donde se halle expresada más explícitamente.

---

(15) PEDRO SALINAS: *Literatura española en el siglo XX*. Capítulo titulado «Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor». Lucero. Ed. Séneca, México, 1941.

Hela aquí:

EL ENTERRADO

El muerto alienta. Terco
el cuerpo permanece. Hermosa vida,
sobrevivida vida que reúne
pájaros pertinaces, hojas claras
y luz, luz fija para el térreo labio.
¡Quién un beso pusiera en esa piedra,
piedra tranquila que espesor de siglos
es a una boca! ¡Besa, besa! ¡Absorbe!
Vida tremenda que la tierra arroja
por una piedra quieta hasta un aliento
que sorbe entero el terrenal quejido.

Hombre que, muerto o vivo, vida hallares
respirando la tierra. Solo, puro,
quebrantados tus límites, estallas,
resucitas. ¡Ya tierra, tierra hermosa!
Hombre: tierra perenne, gloria, vida.

«Hombre: tierra perenne, gloria, vida.» ¿No parece escucharse la voz de un místico que nos habla de la unión con su Dios, después de esta terrenal existencia? No hay duda: misticismo; pero misticismo panteísta (16). Espiritualización de la materia; materia como perenne claridad, radioso numen, cántico alegre que recibe al elegido, al muerto, destrozadas ya las individualizadoras fronteras. En un lugar (17), Aleixandre simboliza ese cántico en unos ruiseñores que desde el fondo del océano prorrumpen en célicos trinos al hundirse en las aguas del mar, para siempre, el cuerpo de un suicida, de un sediento de telúrico cielo.

---

(16) Véase Dámaso Alonso: *La poesía de Vicente Aleixandre*, en «Ensayos sobre poesía española», *Revista de Occidente Argentina*, 1946, pág. 368. Puede igualmente consultarse el artículo de Leopoldo Panero «La poesía de Vicente Aleixandre, Sombra del Paraíso». *Arriba*, Madrid, 5 julio 1944, y el ensayo de Eugenio de Nora, *Forma poética y cosmovisión en la obra de Vicente Aleixandre, Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, enero-febrero, 1949, páginas 115-121, y el libro de Pedro Salinas citado en la página anterior.

(17) «Destino Trágico», de *Sombra del Paraíso*.

CAPITULO XXVI

La visión del paraíso

Los dos capítulos anteriores nos han mostrado de un modo esquemático la línea general de la visión del mundo aleixandrino. Es la que podemos perseguir a través de todos los libros de nuestro poeta, sólo insinuada en *Ambito*, ya mucho más nítida en *Pasión de la Tierra* y en *Espadas como Labios*, y completamente clara a partir de *La Destrucción o el Amor*. Pero en *Sombra del Paraíso* se nos presenta (al lado de ese más amplio pensamiento sobre la vida y la Naturaleza, y envuelto por él) la proyección de un mito: la existencia en el pasado remoto de una edad dorada, un mágico edén, donde el poeta vivió y que ahora, al hacer poesía, «recuerda sin saberlo» (1). Concepto platónico que da origen igualmente a algún que otro poema suelto, entre los que se cuentan «La Rosa» y «El Poeta Niño».

Origen de la «visión» paradisíaca

Hemos hablado de un mito. Si quisiéramos ser exactos, hubiésemos dicho «una visión», dando a este término el significado científico que le hemos asignado en las primeras páginas del presente trabajo. Porque *Sombra del Paraíso* es eso: una sinfónica «visión», emanada y justificada por un humano deseo: el ansia de pureza, de *elementalidad*, de autenticidad, que Aleixandre siente de un modo profundo en la radicalidad de su ser. La torpe malicia de los hombres, su distanciación de la Naturaleza, la instantaneidad de la alegría y la constancia del dolor, hace que los ojos del poeta se vuelvan hacia un país donde la inmortalidad de los cuerpos, puros y elementales, y la perennidad de la dicha imperasen sobre la yerta artificiosidad y sobre el muerto desconsuelo. El origen vital de

(1) Carta de fecha 11 de septiembre de 1940, dirigida a Dámaso Alonso y publicada en la revista *Corcel*, núm. 5-6 (s. r.).

Sombra del Paraíso no es alegre. Si nos detenemos en su análisis, si profundizamos en la límpida luz de su mundo poético, encontraremos una amarga filosofía sobre el destino humano: el hombre ha nacido para ser un puro elemento de la naturaleza unitaria.

> ...carne fugaz que acaso
> nació para ser chispa de luz, para abrasarse de amor
> *y ser la nada sin memoria, la hermosa*
> *redondez de la luz.*
>
> *(Destino de la Carne.)*

Pero no fué así: «por todas partes cuerpos desnudos, fieles al cansancio del mundo». Sí, por todos los lados la pesadumbre y la maldad, el artificio y la mentira.

Visión y realidad

De este modo, *Sombra del Paraíso* cantará desde una doble vertiente: desde el cansancio humano, desde el humano abatimiento (realidad vital) y desde la alegre contemplación del paraíso (visión). La postura primera será como el contraste de la visión, la fuerza que lo justifica: la angustia. Es lo que da patetismo y hondura al tema paradisíaco, ensueño del hombre entristecido. ¡Cómo luce entonces ese ensueño!: pasan por regiones inmortales elementales seres, inmaculadas muchedumbres sin fatiga, libres, que con un signo leve de sus manos nos señalan la imperecedera armonía. Nosotros miramos desde la torpeza, desde la iniquidad de nuestro presente, la hermosura del paraíso, y nuestros ojos, acostumbrados al dolor, contemplan el risueño gozo, la luz sin término, la majestad de los seres que lo constituyen.

Este contraste entre realidad angustiosa y ensueño de belleza y dicha se efectuará de muy diversos modos. Unas veces el tema paradisíaco se canta aisladamente (en *Ciudad del Paraíso*, por ejemplo), y su contraste hemos de verlo en aquellas otras composiciones que también aisladamente expresan el heridor presente: *Destino de la Carne*, como pieza característica. Pero este enfoque es excepcional. El más frecuente es el cántico aunado de ambas actitudes, ilusión y desengaño, al que responde la mayor parte de los poemas del libro: o bien se canta en un primer plano el paraíso comparán-

dolo después con la sucia contemporaneidad del poeta (y esto es lo que más abunda: «Primavera en la Tierra», «Mar del Paraíso», «Padre mío», etc.), o bien se expresa primero la vida triste y amarga de hoy, mirando luego el paraíso como imposibilidad: tal es la fórmula que manifiestan «Poderío de la noche», «Noche cerrada», y otras piezas.

Pero todavía existe, quizá, un nuevo planteamiento de la visión paradisíaca que consistiría en cantar no directamente el paraíso, sino su trasunto en el mundo presente: la Naturaleza o los seres elementales. Así, «Adiós a los campos» e «Hijos de los campos», para tomar un ejemplo de cada clase.

Atribución de cualidades visionarias a la Naturaleza actual

Para expresar la belleza de ese paraíso, Aleixandre se servirá del procedimiento visionario, asignando a los seres del mundo real cualidades irreales que les dan categoría egregia. Los hombres serán «eternamente fúlgidos». Las islas irán a la deriva, libres, por los mares. La ciudad del paraíso volará en un cielo con sus «alas abiertas». Los ríos tendrán un color casi azul, casi verde, casi rosa, casi amarillo. El fuego no abrasará: las aves volarán entre sus rojas, inocentes llamas. Los cuerpos humanos poseerán, a veces, tamaño cósmico. Y un día sin noche, perenne luz que no termina, brillará sobre las cabezas de las criaturas que lo pueblan.

El paraíso, proyección de la infancia del hombre y la aurora del día

El poeta se dispone, pues, a cantar el paraíso, mágico país que se dora en la claridad del día primero. El mundo tiene aún la limpidez original. Acaba de nacer. «Verde rubor, hoy boga por el espacio aún nuevo.» Los seres que lo habitan son inocentes, puros, elementales como la tierra misma. Aman «serenamente sobre la hierba noble». Un candor tiembla en el espacio virgen. Todo está traspasado por un «quietísimo éxtasis». Un casi cielo sopla sobre el universo. Es la felicidad de la tierra sin malicia.

¿Cómo obtiene Aleixandre esta inefable visión? Haciendo trascender la infancia del hombre hacia la infancia del universo; la aurora del día, hacia la aurora del mundo (2). Lo primero es visible en poemas como «Mar del Paraíso», «Ciudad del Paraíso» (recuerdos ambos de su niñez malagueña), «Primavera en la tierra», Poderío de la noche», etc. Lo segundo está muy claro, por ejemplo, en «Criaturas en la aurora».

Sí: la luz paradisíaca debió de tener el mismo candor del alba que diariamente se nos ofrece como un regalo, como un dulce donativo. Los seres de aquella iluminada región serían puros como son hoy los niños, que juegan en las playas con sólo luz en sus almas, con sólo verdad en sus corazones sin tristeza.

El espíritu cósmico

¡Ah! Era el gozo de la primera luz. No había pesadumbre, no había dolor, no había mentira en aquellos labios, en aquellas miradas. Una bienaventuranza oreaba los cuerpos, las aguas, los espacios. ¿Qué sucedía? Era la presencia en el mundo del espíritu cósmico, emanación del universo natural. Espíritu brotado de la pura materia, del inmanente deseo de espiritualización que asiste a la creación entera. Ya eximido de la materia que le diera origen, el espíritu cósmico bogaba por los espacios como la gloria suprema, como la suprema sabiduría, cargado de «pensamiento estelar», para decirlo con palabras del propio poeta:

> Una nube con peso, nube cargada acaso de
> *pensamiento estelar,*
> se detenía sobre las aguas, pasajera en la
> tierra,
> *quizá envío celeste de universos lejanos,*
> que un momento detiene su paso por el éter...
>
> *(No basta)* (3)

(2) Véase Dámaso Alonso: *Ensayos sobre Poesía Española,* pág. 382.

(3) En otro lugar el poeta se dirige al cielo de este modo:

> ... ... *mis ojos,*
> *ebrios de tu* estelar pensamiento *te amen*
> *mientras así peinado suavemente por el*
> *soplo de los astros,*
> *mis oídos escuchan al único amor que no*
> *muere.*
>
> («Al Cielo».)

Y así (antropomorfizado casi siempre, pero siendo sólo visibles aquellas partes de su cuerpo que pueden simbolizar el poder o la inteligencia), el espíritu cósmico actuaba sobre la Naturaleza. El mar estaba «continuamente aplacado por una mano dichosa» que era también la que sostenía «intermedia en los aires» a la ciudad del paraíso. El río era «rocío milagroso que una mano reúne». En el sueño «una Mano» repartía «una promesa lúcida». Pero, del mismo modo, «unos dulces brazos» parecían «presidir a los aires» edénicos, mientras las criaturas sentían su «hechicera presencia», que embriagaba el espacio.

Espiritualización de la materia

De este modo se ha acentuado la línea de espiritualización de la materia, ya existente en obras anteriores. Pero tan aguda espiritualización es visible en otras características del mundo paradisíaco. El azul que lo cubre se halla «inspirado». En «los aires dichosos» existe «un rapto de deseo». El mar será «palabra entera que un universo grita». Las nubes «enardecidas» reflejan «el mensaje de un sol de junio que abrasado convoca» a los hombres. Los pájaros se sienten «ebrios de amor, de luz». Es el éxtasis de la Naturaleza toda.

El hombre del paraíso

Porque también el humano se halla traspasado por ráfagas de plenitud. Lo hemos dicho ya. Pero Aleixandre no puede cantar al hombre paradisíaco sin ver en él cualidades muy distintas de las que enturbian al hombre actual. Los seres del paraíso eran una manifestación más de la Naturaleza. La ciudad que los cobijaba era pura e inocente y despedía un dulce brillo. La alegría que los colmaba era la misma de los vegetales:

> ...un muchacho desnudo, cubierto de vegetal
> alegría...
>
> («Primavera en la Tierra».)

La frente de la mujer sería como puede ser la piedra; su cuello, «como un agua»; su figura, en fin, tan esbelta como un árbol. Por ello, a veces, el autor de *Sombra del Paraíso* puede contemplar a

aquellas criaturas de privilegio envueltas en la misma casi divinizadora llama que ardía suave y sin destrucción en el completo universo evocado. Del mismo modo que el mar era un latido del «corazón de un dios sin muerte», el hombre edénico será «luminoso, juvenil, perennal» y la mujer quedará vista como «casi divina».

Veamos aquí el sueño del insatisfecho, del que tiene conciencia de cuán torpe, cuán mezquina, cuán apagada es el alma de sus semejantes.

El paraíso sin hombres

Y es que en ocasiones el poeta despierta. Sabe demasiado. Conoce que el hombre no puede ser así; que toda suerte de enturbiamientos, de manchas, de perfidias, alientan bajo un rostro bello, bajo unos ojos dulces. El hombre es una imperfección de la naturaleza, un pecado en la limpidez original de ella. De este modo, se canta en algunos poemas un paraíso más perfecto: un reino sin hombres. La tierra va entonces «sola, pura de sí: nadie la habita». «Sólo la gracia muda, primigenia del mundo», allí reina. Sólo la luz virginal y dorada. Y la voz del poeta se carga de tristeza y de sabiduría para decir:

¡Humano: nunca nazcas!

No. Aleixandre no ha rectificado su posición. Sigue creyendo (y tal vez más que nunca) en la maldad del hombre.

FUENTES DE LA POESIA ALEIXANDRINA

CAPITULO XXVII

Fuentes de la poesía aleixandrina

¡Qué poco sabemos acerca de la poesía española! Apenas cuatro nombres, cuatro fechas, cuatro detalles. Hasta que la estilística no haya estudiado la obra de nuestros más importantes poetas, sus procedimientos específicos, su lenguaje, sus peculiaridades, poco podemos decir con exactitud de ellos. Los verdaderos manantiales de un determinado escritor no son los contagios pegadizos de ciertas expresiones aisladas, de ciertas aisladas ideas, de ciertos versos sueltos. Para una verdadera búsqueda de fuentes no suelen bastar las armas de que disponía la crítica hasta hace poco tiempo. Es preciso calar más hondo, y taladros tan profundos sólo parecen ser posibles con un instrumental más adecuado: con la nueva ciencia crítica del estilo.

Sirva este preámbulo a modo de disculpa. Los influjos que he visto en la poesía de Aleixandre son relativamente escasos. Para aislar todas aquellas características de su lenguaje derivadas de una tradición mediata o inmediata, sería necesario tener a mano una porción de datos que nos faltan. No disponemos de detalles concretos sobre la lengua poética de Juan Ramón Jiménez, de Machado, de Unamuno. Nada o casi nada sabemos tampoco sobre lo que en tales poetas es préstamo o propiedad heredada y lo que verdaderamente los distingue del resto de los escritores. Por ello, las afirmaciones que hagamos en el presente capítulo servirán tan sólo como un guión de futuras y más afortunadas investigaciones.

Fuentes de la imagen

Algo, no obstante, hemos llegado a precisar. Por ejemplo: sobre las figuraciones imaginativas. Decíamos que la tradición española —poesía popular, Bécquer, Machado, Juan Ramón, Unamuno, etc.—

y la aportación extranjera—Rimbaud, Joyce—se unieron para conformar la especial estructura de las imágenes aleixandrinas. A lo que habría que añadir, como impulso importante en su segundo libro, la lectura del gran psicólogo vienés Segismundo Freud, que abrió insospechados panoramas por los que se lanzó nuestro poeta. El resultado lo veíamos en su lugar: la violenta intensificación que sufrían los procedimientos visionarios.

Fuentes del mundo poético

Si nos referimos al mundo poético, no es mucho tampoco lo que podemos asegurar. Parece muy probable que el pensamiento de J. J. Rousseau influyera, de un modo seguramente indirecto, sobre algún sector del universo aleixandrino, tal la consideración de la sociedad como corruptora del hombre. Pero la posición del poeta español difiere en puntos esenciales de la más directamente originada a la sombra del escritor ginebrino. Este creía que el hombre era naturalmente bueno, mientras el poeta opina todo lo contrario. Uno es optimista y el otro pesimista.

Algo podríamos decir también sobre las fuentes de la concepción paradisíaca. Salta a la vista la más importante de todas: el Génesis. No quiere esto expresar que Aleixandre se haya propuesto hacer una paráfrasis del capítulo bíblico que versa sobre el paraíso. No. Es otra cosa. Hasta es casi seguro que el poeta no haya tenido conciencia completa, en el acto de la creación, del remoto motor que estaba operando sobre su obra. Mas es indudable que si no existiera el mito bíblico, las composiciones de nuestro poeta hubiesen tomado forma distinta.

Igualmente, puede rastrearse en algún instante de *Sombra del Paraíso* la huella del pensamiento platónico (1). El filósofo griego veía el universo desdoblado en dos planos: el mundo invisible de las ideas eternas, que tienen realidad en sí mismas, y el mundo visible de las cosas perecederas, que son tan sólo sombras de aquéllas. De la preexistencia del alma en el primero de tales mundos, deduce Platón su teoría del conocimiento: conocer para él es recordar. Del mismo

(1) G. de Lama, Antonio: *Sombra del Paraíso. Espadaña*, 3, León, junio, 1944.

modo Aleixandre nos ha hablado (claro que sólo imaginativamente) de una preexistencia del poeta en la vida paradisíaca (2), de donde concluye lo que podríamos llamar «su teoría de la poetización». Leamos un fragmento de la carta que dirigió a Dámaso Alonso el 11 de septiembre de 1940 (3) : «...así veo hoy a los poetas, que cuando hacen poesía *recuerdan* sin saberlo. Cuando en algunos poemas míos paradisíacos que tú tienes, evoco la juventud como una inmarcesible edad de oro, lo que hago es traer a mí la visión de mi reino, del que estoy desterrado. Su fulgor, el de tal reino, su luminosidad, su deslumbradora pureza, su amorosidad radiante, me iluminaron un día, no sé si en la región del sueño o en un trasmundo para el que nací y en el que no vivo. Y ahora es cuando voy haciendo *memoria,* sin hacerla...»

Este difuso contacto con Platón, del que por otra parte le separan los aspectos más importantes de su concepción del mundo, se hace directo y patente en el poema breve titulado «La Rosa» : En él sigue Aleixandre, literalmente, la visión del pensador clásico : la rosa de la tierra es tan sólo un helado trasunto de la ideal rosa perpetua, existente en otra región «secreta de hermosura» :

...Hueles,
emanas. ¿Desde dónde,
trasunto helado que hoy
me mientes? ¿Desde un reino
secreto de hermosura,
donde tu aroma esparces...?
.....
Pero aquí, rosa fría,
secreta estás, inmóvil :
menuda rosa pálida
que en esta mano *finges*
tu imagen en la tierra.

(2) Léase, por ejemplo, «El poeta niño», de *Desamor.*
(3) Publicada en el número 5-6 de la revista *Corcel,* Valencia (sin fecha), páginas 46-47.

Influjo de Góngora

El influjo de Góngora en el lenguaje de nuestro poeta parece claro, y más si sabemos que en su juventud el futuro autor de *La Destrucción o el Amor* tuvo gran devoción por el célebre cordobés. Contagios evidentes de *Las Soledades* existen en *Ambito* y en poemas de esa primera época no recogidos en libro. (Gongorino en giros y vocabularios es, entre otros, una pieza tan típica como *Cabeza* (4), escrita hacia 1927). Pero no quiero referirme ahora a esa impregnación directa sufrida por el inicial Aleixandre. Creo que puede darse por seguro un influjo más hondo del poeta barroco sobre el contemporáneo. Influjo que se revela no en obras de juventud, sino en el lenguaje, tan personal, de la madurez. La negación cuasi-afirmativa, por ejemplo, muy reiterada en *Sombra del Paraíso,* parece proceder de un tipo casi idéntico frecuentísimo en Góngora. Estos versos:

> La gran playa marina,
> no abanico, no rosa, no vara de nardos,
> pero concha de un nácar irisado de ardores...
>
> («Primavera en la Tierra», de *Sombra del Paraíso.)*

no ofrecen una negación esencialmente distinta de la que vemos, pongo por caso, en un romance del genial andaluz del XVII.

> Cloris, el más bello grano
> si no el más dulce rubí
> de la granada a quien lame
> sus cáscaras el Genil...

aunque la construcción sintáctica sea distinta. Pero hasta tal construcción puede ser un préstamo de Góngora:

> Oh canas, dijo el huésped, *no peinadas*
> por boj dentado o por rayada espina,
> *sino* por verdaderos desengaños...

Aquí la negación no es cuasi-afirmativa, pero en cambio el giro

(4) Idem, íd.

es idéntico al que usa Aleixandre en los versos de *Primavera en la Tierra* que acabo de citar : «no... sino...».

Otra huella ha dejado el gran poeta barroco sobre el lenguaje aleixandrino : el uso del adverbio «ya» como nexo temporal entre imágenes. En el verso 307 de la *Soledad Primera* se dice de los conejos que un cazador lleva a la espalda :

...trofeo *ya* su número es a un hombro...

giro que no se manifiesta como muy distinto de los innumerables que existen en las diversas obras del poeta actual :

...arpas
ya casi cristalinas...

(«La luz», de *La Destrucción o el Amor.)*

Risas frescas los bosques enviaban, *ya* mágicos...

(«Destino Trágico», de *Sombra del Paraíso.)*

Los dorados amantes, rubios *ya*, permanecen...

(«Coronación del amor», de *Historia del Corazón.)*

Pero no es esto sólo. Como en otro lugar hemos dicho, es típica de *La Destrucción o el Amor* la supresión del artículo determinado en casos en que la lengua usual no la utiliza :

Cobra pasa lasciva mirando su otro cielo...

(«Cobra», de *La Destrucción o el Amor.)*

Pues bien : en Góngora encontramos también esa económica fórmula :

...*alado roble*
no hay tormentoso cabo que no doble...

(Versos 394-395 de la *Soledad Primera.)*

¿Influjo de fray Luis de León?

¿Ha influído fray Luis de León en determinadas particularidades de las negaciones aleixandrinas, como quiere Vicente Gaos (5)?

Es dudoso. Sin embargo, abonarían tal tesis ciertos contagios que resultan diáfanos. Compárense estos versos de la «Oda del ciego Salinas»:

> El aire se serena
> y viste de hermosura y *luz no usada*...

con estos de «La selva y el mar»:

> Allá por las remotas
> *luces o aceros aún no usados*...

La coincidencia no puede ser casual en el caso aducido. En cambio, puede serlo en otros momentos el uso de esta negación ligada inmediatamente a un adjetivo, que es muy frecuente en ambos poetas, el contemporáneo y el renacentista. Ejemplo de fray Luis:

> ...despiértenme las aves
> con su cantar sabroso, *no aprendido*...

Ejemplo de Aleixandre:

> ...arañáis a la tierra *no cruel*, amorosa, que allí
> en su delicada piel os sustenta...
>
> («Hijos de los Campos», de
> *Sombra del Paraíso.*)

Influjos aislados

Hemos hablado hasta aquí de lo más importante: de las influencias generales que son visibles en el estilo de nuestro escritor y en su concepción del mundo. Y sólo como curiosidad expondré a continuación algunos de los influjos aislados que muestran ciertos versos sueltos del autor de *Mundo a Solas*.

---

(5) El trabajo de Vicente Gaos al que aludo está aún inédito.

Veíamos el difuso, remoto y general influjo del Génesis en la concepción de *Sombra del Paraíso*. Ahora observaremos otras coincidencias fragmentarias, aunque evidentes, entre uno y otro libro. En el *Génesis* se habla de que Dios, después de la creación del mundo, «vió ser bueno cuanto había hecho». Esta frase indudablemente ha motivado la de Aleixandre cuando dice:

> Porque yo nací entero cada día, entero
> y tierno siempre,
> y débil y gozoso cada día hollé naciendo
> la hierba misma intacta: pisé leve, estrené brisas,
> henchí también mi seno, y *miré el mundo*
> *y lo vi bueno*...
>
> («Padre mío».)

Igualmente, cuando en «No basta», de *Sombra del Paraíso*, se describe a la divinidad del siguiente modo:

> Una nube con peso, nube cargada acaso
> de pensamiento estelar,
> *se detenía sobre las aguas*, pasajera en
> la tierra...

se está recordando el versículo bíblico que reza así: «el espíritu de Dios flotaba sobre las aguas».

Si miramos ahora hacia el romanticismo español, encontraremos sendas huellas de dos poetas de tal escuela. El primer terceto de un conocido soneto de Espronceda dice:

> Así brilló un momento mi ventura
> en alas del amor, y hermosa *nube*
> *fingí* tal vez de gloria y de alegría...

Véanse ahora dos versículos de «Plenitud del Amor», pieza que pertenece a *Sombra del Paraíso*:

> Yo sé que tu perfil, sobre el azul
> tierno del crepúsculo entero
> no *finge vaga nube* que un ensueño ha creado...

El contacto es evidente: «hermosa nube fingí», «no finge vaga nube».

Psicológicamente interesa más la otra huella a la que me he referido: se trata de la que un soneto amoroso, de José Somoza, dejó en «Casi me amabas», también de *Sombra del Paraíso*. El romántico o prerromántico español, se compara a sí mismo con la luna:

> ...y como el *disco* de la *casta* diosa
> mudo, trémulo, puro, retirarme...

y el poeta de nuestros días asimila a la amada con el astro nocturno; he aquí sus palabras:

> ...y como un *disco* de *castidad* sin noche
> huyes rosada por el azul virgíneo...

Interesante contagio. El adjetivo «casto» tiene en Somoza una justificación de tipo mitológico: «la casta diosa» es Diana, es la Luna. Pero al pasar a Aleixandre pierde el verso todo carácter de alusión a tal mito. Y sin embargo, la noción de castidad se conserva, ahora con función puramente estética, visionaria.

No resulta menos curioso constatar la influencia que dos versos de Rubén Darío y uno de Garcilaso han ejercido sobre un mismo pasaje de *Historia del Corazón*:

> Pájaros, las caricias de vuestras alas
> puras,
> no me podrán quitar le entristecida
> memoria...
>
> («A los pájaros».)

En «Los cisnes», de *Cantos de vida y esperanza,* del gran nicaragüense, hallamos este fragmento:

> Cisnes, los abanicos de *vuestras alas*
> frescas,
> den a las frentes pálidas *las caricias más puras*...

y en Garcilaso este otro :

no me podrán quitar el dolorido
sentir...

Nótese cómo el verso primero de Aleixandre es la síntesis de los dos rubenianos aducidos. Se sustituye la palabra «cisnes», por la palabra «pájaros», pero conservándose el giro de la frase, el vocativo inicial :

Cisnes, los abanicos de vuestras alas...
Pájaros, las caricias de vuestras alas...

En lugar de «abanicos» aparecen «caricias». Pero este elemento suplantador procede del segundo verso copiado de *Cantos de Vida y Esperanza* («den a las frentes pálidas las *caricias* más puras»), cuyo calificativo «puras», entra igualmente a formar parte del poema aleixandrino. La frase «de vuestras alas frescas» se convierte así en «de vuestras alas puras».

Nuestra sorpresa se incrementa al observar que el siguiente verso del trozo que hemos tomado de *Historia del Corazón,* tampoco es original : se halla construído sobre la falsilla de aquel pasaje garcilasiano antes mencionado : «no me podrán quitar el dolorido sentir» se trueca en «no me podrán quitar la entristecida memoria».

Románticos ingleses y alemanes

Queda sólo por señalar la posible, aunque remota relación entre *Sombra del Paraíso* y esa línea de poesía límpida y cálida, hacia mundos de redención, que encontramos en los románticos ingleses Shelley y Keats y en el alemán Hölderlin. Aparte de estas semejanzas de postura, parece probable que el poeta germánico haya influído concretamente sobre el politeísmo que manifiesta un poema aleixandrino titulado «Primavera en la Tierra».

CONCLUSION

CAPITULO XXVIII

Conclusión

Góngora, Rubén Darío, Vicente Aleixandre: sus semejanzas

RECUERDO aún la primera impresión que me produjeron los versos de Aleixandre: me pareció entrar en un ámbito donde nuestro lenguaje estaba en continuo trance de hallazgo, de renovación. Los análisis hechos a través de este libro nos han mostrado lo que es hora ya de decir: la lírica de nuestro poeta tal vez sólo tenga parangón en ese sentido con la de Góngora o la de Rubén Darío. Estos dos poetas, quizá los más altos plasmadores de lenguaje que nuestro idioma haya tenido, en distintos tiempos han hecho crecer por muchos sitios la sintaxis y las fórmulas poéticas hispánicas. Lo que la lengua española debe a Góngora, por ejemplo, es difícil de precisar. En todo caso, mucho, muchísimo. Seguramente más de lo que parece. Cuenta Dámaso Alonso una anécdota muy jugosa a este respecto: «Leía yo una vez una noticia de un periódico, en compañía de mi inolvidable Gabriel Miró, cuando mi amigo, con aquella su manera tan ponderativa, repitió una expresión del texto: «Fíjese usted, Dámaso: "Vehículos de tracción sanguínea". ¡Pero si eso es Góngora puro." "Vehículos", "tracción sanguínea".» Ninguno de esos tres cultismos pertenecen al léxico de Góngora; y, sin embargo, la observación de Miró era exacta. Si es cierto que la función crea el órgano, podemos decir que el estilo de Góngora le abrió canales a la lengua para la creación de cultismos, y éste será siempre el más legítimo enriquecimiento de nuestro léxico: sacar de nuevo cuarteles olvidados de entre los más antiguos blasones de casa. Casa nuestra es Roma, y, en cierto modo, Grecia» (1).

---

(1) DÁMASO ALONSO: *Contestación al discurso de ingreso en la Real Academia Española de Vicente Aleixandre.* Madrid, 1950

Esto sucede siempre con los poetas, y sobre todo con algunos de ellos. Entre otras cosas, son los poetas rompedores de diques, por donde las aguas lingüísticas se desbordan en el primer instante, para en el segundo discurrir nuevamente plácidas a través de territorios antes inexplorados. ¿Quién puede calcular las consecuencias que han de provocar en nuestra lengua las innovaciones aleixandrinas?

Góngora y Aleixandre: diferencia esencial

Pero no insistamos demasiado sobre este punto. No nos dejemos arrastrar por la creencia de que Aleixandre sea un preciosista, aunque la expresión resulte en sus manos una servidora fiel. Hay algo que le distingue radicalmente de Góngora. Podríamos decir, grosso modo, para entendernos, que el mundo estético del gran poeta del siglo XVII no difiere gran cosa del común renacentista ; y que estando agotados por la tradición del quinientos los módulos poéticos para formular ese mundo, se hizo necesaria la renovación expresiva del vate cordobés. La revolución gongorina es, pues, fruto de un cansancio. Pero las innovaciones del autor de *La Destrucción o el Amor* tienen precisamente un origen opuesto. Su mundo poético resulta, dentro de la lírica moderna española, extraordinariamente original. Si creemos a Leo Spitzer (2), toda novedad en la visión de las cosas ha de tener como resultado una novedad en la expresión. De aquí la renovación del lenguaje que resulta visible en la obra de nuestro poeta. Nada más distinto, por tanto, que la obra de Góngora y la de Aleixandre. En la primera, las ideas poéticas le son, en general, dadas por una tradición. Su aportación personal (y ésta es, desde luego, extraordinaria) consiste en el modo de formularlas. En la segunda, lo esencial es la renovación del mundo poético ; las novedades estilísticas serán una mera consecuencia de aquella renovación, un deseo de justeza, de exactitud.

---

(2) LEO SPITZER : «La interpretación lingüística de las obras literarias», en *Introducción a la estilística romance*, por K. VOSSLER, L. SPITZER y H. HATZFELD. Introducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, «Colección de Estudios Estilísticos», Buenos Aires, 1932.

Renovación constante

Aleixandre ha sido un renovador de nuestra poesía. Pero también ha sido un renovador constante de su propia obra. Si para simplificar nuestra exposición elegimos únicamente tres entre los libros del poeta, *La Destrucción o el Amor, Sombra del Paraíso* e *Historia del Corazón,* veremos seguramente comprobado cuanto hemos dicho. En *La Destrucción o el Amor* lo que sobre todo está presente es la oscura fuerza de la materia, a veces solitaria, a veces fundida con el mismo hombre que canta. Es el desencadenamiento turbador de la naturaleza, su poder sombrío, terrible y ciego, con su aspiración unitaria. En *Sombra del Paraíso* el panorama ha cambiado. Lo que se canta ahora (si se me permite hablar de un modo excesivamente simplista) es la inocencia natural, todo lo que hay de puro, de alígero en el universo. Es preciso decirlo : nunca se había escrito en castellano un cántico a la luz tan soberano, tan total. Pero al llegar a *Historia del Corazón* todo se transforma. Desaparecen por completo las alusiones de tipo cósmico, y el poeta se queda a solas con la criatura amada, centro absorbente de todo su canto. Los menudos detalles de la existencia, el amanecer junto al amor, la despedida, la mano acariciada en silencio, el nombre o la ausencia del ser querido, la ciudad que le vió nacer, son algunos de los temas de esta poesía, verdaderamente confesada. Nos hallamos a mucha distancia del vasto mundo anterior. De la contemplación de un cosmos se ha pasado a la contemplación de un pequeño recinto cerrado, donde viven únicamente dos seres : el amante y la amada.

Final

Ha terminado nuestro quehacer. Levantamos los ojos de la página y miramos alrededor. Aquí está nuestra áspera España. Pero al fondo de su historia literaria se hallan Hita, San Juan, Lope, Quevedo, Bécquer... Aquí, vivo todavía entre nosotros, Vicente Aleixandre. Una noche cualquiera seremos como página final que lentamente se cierra, como letra inútil que alguien lee, mientras sus ojos se vuelven, con indiferencia tal vez, hacia otro lugar, en donde no estaremos. Algo, sin embargo, quedará de nosotros. Como una

primavera más constante, como un verdor extraño y más duradero la obra de los poetas permanecerá. Sus voces, sus ansiedades, como sus goces y sus penas, palpitarán en un coro constante, gritador en el tiempo y más allá de él. Oyéndole, nuestras tristezas se aplacan, se exaltan nuestras alegrías. Hombres al fin fugaces que se mojan las manos efímeras en fuentes de perpetuo consuelo.

BIBLIOGRAFIA ALEIXANDRINA

BIBLIOGRAFIA SOBRE ALEIXANDRE [1]

A. C. : «Sobre el último libro de Aleixandre», *La Verdad,* Murcia, 3 de agosto de 1944.

A. E. M. : «Vicente Aleixandre : Sombra del Paraíso», *Hierro,* Bilbao, 5 de octubre de 1944.

AGUADO, EMILIANO : «Sombra del Paraíso», *Pueblo,* Madrid, 4 de julio de 1944.

ALEIXANDRE, JOSÉ JAVIER : «La poesía es el mundo principal de Vicente Aleixandre», *Ya,* Madrid, 7 de julio de 1949.

ALONSO, DÁMASO : «Espadas como Labios, por Vicente Aleixandre», *Revista de Occidente,* CXIV, Madrid, 1932, págs. 232-233.

——: «La Destrucción o el Amor», *Revista de Occidente,* CXIV, Madrid, junio de 1935, págs. 331-340.

——: «La poesía de Vicente Aleixandre», en *Ensayos sobre poesía española,* ed. «Revista de Occidente», Madrid, 1944, págs. 351-393.

——: «El Nilo», *Corcel,* 5-6, «Homenaje a Vicente Aleixandre», Valencia [1944], págs. 15-16.

——: «Visión paradisíaca, en la poesía de Aleixandre», *El Español,* Madrid, 5 de mayo de 1944.

——: «Vicente Aleixandre», *Insula,* 50, Madrid, 15 de febrero de 1950.

——: «Contestación» al discurso de Vicente Aleixandre con motivo del ingreso de éste en la Real Academia Española, Madrid, 1950.

«ANDRÓNICO» (MASOLIVER, JUAN RAMÓN) : «Aleixandre en su paraíso», *Destino,* agosto, 1944, Barcelona.

ANÓNIMO : «Vicente Aleixandre : Espadas como Labios», *Indice Literario,* V, Madrid, diciembre de 1932, págs. 151-152.

——: «Vicente Aleixandre, primer premio del Concurso Nacional de Poesía», *Heraldo de Madrid,* Madrid, 2 de enero de 1934.

——: «El Premio Nacional de Literatura. Un libro de poesía de Vicente Aleixandre», *Luz,* 2 de enero de 1934.

——: (Salinas, Pedro) : «Nueva Poesía» (sobre «La Destrucción o el Amor»), *Indice Literario,* V, Madrid, 1935, págs. 93-100.

——: «Dos notas acerca de poesía», *Destino,* Barcelona, julio de 1944.

——: «Júbilo del Parnaso español : Sombra del Paraíso, de Vicente Aleixandre», *Córdoba,* Córdoba, 27 de agosto de 1944.

——: «Vicente Aleixandre : Sombra del Paraíso», *Arte y Hogar,* agosto de 1944.

——: «La poesía de Vicente Aleixandre en Aula Mediterránea», *Levante,* Valencia, 22 de marzo de 1946.

——: «Segunda conferencia de Roque Esteban Scarpa», *Arriba,* Madrid, 8 de diciembre de 1947.

—— (AGUADO, EMILIANO) : «Hombres con voz y voto en diálogo con *Pue-*

(1) Esta bibliografía no pretende ser exhaustiva. Es sólo un primer avance para una bibliografía completa.

blo», *Pueblo,* Madrid, 31 de mayo de 1948.

ANÓNIMO (MUÑOZ CORTÉS, MANUEL): «Figuras: Vicente Aleixandre», *Arriba,* Madrid, 4 de septiembre de 1948.

——: «Vicente Aleixandre», *Pueblo,* Madrid, 9 de marzo de 1949.

——: «Vicente Aleixandre: Sombra del Paraíso», *Haz,* Madrid, 14.

ARANA, MARÍA DOLORES: «Vicente Aleixandre: Sombra del Paraíso», *Las Españas,* México, abril de 1948.

ARAUZ, ALVARO: «Antología parcial de poetas andaluces (1920-1935)», Cádiz, 1936, págs. 41-59 y 299.

ARTECHE, MIGUEL: «Sombra del Paraíso, por Vicente Aleixandre», *Atenea,* 297, Santiago de Chile, marzo de 1950, págs. 309-312.

AUCLAIR, MARCELLE: «Espagne 50», *Les Nouvelles Littéraires,* París, 23 de marzo de 1950.

B.: «Aleixandre, Vicente: Sombra del Paraíso», *Jornada,* Valencia, 21 de octubre de 1944.

BALLESTE, JAIME: «De las prensas malagueñas a la Real Academia Española», *Sur,* Málaga, febrero de 1950.

BAQUERO GOYANES, MARIANO: «Vicente Aleixandre: Fidelidad a la poesía», *Arbor,* Madrid, abril de 1950.

BENÍTEZ CLAROS, RAFAEL: «Vicente Aleixandre: Sombra del Paraíso», *Cuadernos de Literatura Contemporánea,* 15. Madrid, 1944, págs. 261-273.

BLAJOT, JORGE: «Más allá de la palabra», *Razón y Fe,* 1 de mayo de 1950, págs. 531-533.

BLECUA, JOSÉ M.: «Los pájaros en la poesía española», ed. Hispánica, Madrid, 1943, págs. 244-245.

——: «El mar en la poesía española», ed. Hispánica, Madrid, 1945, páginas 333-339.

BLEIBERG, GERMÁN: «Vicente Aleixandre y sus poemas difíciles», *Insula,* 50, Madrid, 5 de febrero de 1950.

BOUSOÑO, CARLOS: «Vicente Aleixandre: En la muerte de Miguel Hernández», *Insula,* 29, Madrid, 15 de mayo de 1948.

——: «Vicente Aleixandre, académico», *Clavileño,* 1, Madrid, enero-febrero de 1950.

——: «Génesis de un poema aleixandrino», *Insula,* 50, Madrid, 15 de febrero de 1950.

——: «Un nuevo libro de Aleixandre: Mundo a Solas», *Insula,* 53, Madrid, 15 de mayo de 1950.

BUSUIOCEANU, ALEJANDRO: «Vicente Aleixandre revela sus secretos», *Insula,* 37, Madrid, 15 de enero de 1949.

——: «El epifanismo de Vicente Aleixandre», *Insula,* 39, Madrid, 15 de marzo de 1949.

——: «Epifanismo y epifanismo», *Insula,* 41, Madrid, 15 de mayo de 1949.

CABA, PEDRO: «En torno al fenómeno poético», *El Español,* Madrid, 8 de septiembre de 1945.

——: «Poetas tardíos y poemitas agónicos», *El Español,* Madrid, 7 de noviembre de 1945.

CAMPOS, JORGE: «Nuestro amigo Vicente», *Corcel,* 5-6, «Homenaje a Vicente Aleixandre», Valencia [1944], págs. 37-39.

——: «Mundo sin hombre», *Indice de Artes y Letras,* 28, Madrid, abril de 1950.

CANALES, ALFONSO: «Se ha decidido que Vicente Aleixandre sea inmortal», *Sur,* Málaga, 28 de enero de 1950.

CANITO, ENRIQUE: «Diálogo con Vicente Aleixandre», *Insula,* 50, Madrid, 15 de febrero de 1950.

CANO, JOSÉ LUIS: «Sobre Pasión de la Tierra», *Sur*, Málaga, 16 de octubre de 1935.

——: «Málaga en la poesía de Vicente Aleixandre», *Sur*, Málaga, 26 de noviembre de 1944.

——: «El amor en la poesía de Vicente Aleixandre», *Corcel*, 5-6, «Homenaje a Vicente Aleixandre», Valencia [1944], págs. 21-27.

——: «Vicente Aleixandre: Sombra del Paraíso», *Mediterráneo*, 9-11, Valencia, 1945, págs. 171-174.

——: «Vicente Aleixandre en la Academia», *Insula*, 43, Madrid, 15 de julio de 1949.

——: «Figuras literarias», *Insula*, 34, Madrid, 15 de octubre de 1949.

——: «El poeta y su discurso», *Insula*, 50, Madrid, 15 de febrero de 1950.

——: «Mundo a Solas, de Vicente Aleixandre», *Arbor*, Madrid, septiembre de 1950.

CELA, CAMILO JOSÉ: «El reino del amor y del dolor», *Arriba*, Madrid, 13 de octubre de 1944.

CORBALÁN, PABLO: «Vicente Aleixandre leyó su discurso de ingreso», *Informaciones*, Madrid, 23 de enero de 1950.

——: «Vicente Aleixandre, académico», *La Hora*, Madrid, febrero de 1950.

CÓRDOBA: «¿En qué piensa un académico?», *Pueblo*, Madrid, 2 de enero de 1950.

COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE: «La forma poética», *Arriba*, Madrid, 29 de julio de 1944.

CRÉMER ALONSO, VICTORIANO: «Sombra del Paraíso, de Vicente Aleixandre», *Diario de León*, León, 1 de julio de 1944.

CHABÁS, JUAN: «Ambito», *La Libertad*, Madrid, abril de 1928.

CHARRY LARA, FERNANDO: «Cuatro poetas del siglo XX: Aleixandre, Rilke, Machado, Valery», ed. Universidad Nacional de Colombia, Sección de Extensión Cultural, Bogotá, 1947.

D'AVILA, HUMBERTO: «Panorámica de poesía española actual», *Seara Nova*, 1050, 13 de septiembre de 1947.

DEL ARCO: «Vicente Aleixandre», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 13 de noviembre de 1948.

DEL RÍO, ANGEL: «La poesía surrealista de Aleixandre», *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University, Nueva York, octubre de 1935, págs. 21-23.

——: «Historia de la literatura española», *The Dryden Press*, Nueva York, 1948, págs, 254-261-262.

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO: «La poesía lírica española», ed. Labor. Barcelona, 1937, págs. 419-420.

Diccionario de Literatura Española, ed. «Revista de Occidente», Madrid, 1949, págs. 15 (por JULIÁN MARÍAS).

DIEGO, GERARDO: «Poesía española. Antología 1915-1931», ed. Signo, Madrid, 1932, págs. 401-420.

——: «Poesía española. Antología (contemporáneos)», Madrid, 1934, páginas 493-515.

——: «Ciudad del Paraíso», *A B C*, Madrid, 6 de febrero de 1944.

——: «La Destrucción o el Amor, o la poesía de Vicente Aleixandre», *La Estafeta Literaria*, 31, Madrid, agosto de 1945.

——: «Vicente Aleixandre», *A B C*, Madrid, 26 de enero de 1950.

——: «Curva ascendente», *Insula*, 50, Madrid, 15 de febrero de 1950.

——: «Pasión de la tierra», *Corcel*, 5-6, «Homenaje a Vicente Aleixandre», Valencia [1944], págs. 17-18.

DÍEZ CANEDO, ENRIQUE: «Libros de 1928. La poesía y los poetas», *El Sol*, Madrid, 8 de enero de 1929.

DOMENCHINA, JUAN JOSÉ: «La Destrucción o el Amor», *La Voz*, Madrid, 6 de marzo de 1935: I; 9 de marzo de 1935: II.

——: «La actual poesía española en España», *Mañana*, México, 19 de agosto de 1950.

DORESTE, VENTURA: «La unidad poética de Aleixandre», *Insula*, 50, Madrid, 15 de febrero de 1950

D'ORS, EUGENIO: «La humanización del fuego», *Arriba*, Madrid, 11 de noviembre de 1948.

——: «Erótica en la Academia», *Arriba*, Madrid, 25 de enero de 1950.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR: «Glosas: el mundo de un poeta», *El Norte de Castilla*, 24 de mayo de 1935.

——: «Versos humanos», *A B C*, Madrid, 8 de julio de 1949.

——: «Aleixandre, en la Academia», *Las Provincias*, Valencia, 14 de julio de 1949.

——: «Mundo a solas, por Vicente Aleixandre», *A B C*, Madrid, 14 de mayo de 1950.

FERNÁNDEZ CARVAJAL, RODRIGO: «El tiempo en la poesía de Vicente Aleixandre», *Corcel*, 5-6, «Homenaje a Vicente Aleixandre», Valencia [1944], págs. 41-43.

FERRERES, RAFAEL: «Libros: Sombra del Paraíso, por Vicente Aleixandre», *Levante*, Valencia, 5 de abril de 1945.

FITZMAURICE-KELLY: *The Oxford book of spanish verse*, Oxford, 1940.

FRUTOS, EUGENIO: «Poesía de temas eternos. En torno a la segunda edición de La Destrucción o el Amor», *Amanecer*, Zaragoza, 12 de junio de 1945.

——: «La luminosa poesía de Vicente Aleixandre», *Amanecer*, Zaragoza, 6 de diciembre de 1944.

G. DE LAMA, ANTONIO: «Sombra del Paraíso», *Espadaña*, 3, León, junio de 1944.

GALENDE, BLAS: «El poema libre», *Levante*, Valencia, 13 de abril de 1944.

GALLEGO, JULIÁN: «El triunfo de Aleixandre», *El Noticiero*, Zaragoza, 5 de febrero de 1950.

GAOS, VICENTE: «Poesía del Paraíso, de Aleixandre», *Jornada*, Valencia, 20 de julio de 1944.

——: «Poesía 1944», *Levante*, Valencia, 4 de enero de 1945.

——: «Polémica y poesía todavía», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 10 de julio de 1945.

——: «Nuevo viaje alrededor de la poesía», *El Español*, Madrid, 15 de septiembre de 1945.

——: «Pintura de poeta a poeta», *Levante*, Valencia, 7 de diciembre de 1946.

GARCÉS, JULIO: «Carta a Vicente Aleixandre», *Maricel*, 29 de mayo de 1949.

——: «Sobre Sombra del Paraíso», *Leonardo*, 1, Barcelona.

GASPAR SIMOES, JOAO: «Tendencias de la poesía española contemporánea», en *O Primero de Janeiro*, Lisboa, y en *Así es*, Madrid, 11 de octubre de 1944.

GIL, ILDEFONSO MANUEL: «Vanguardia y complemento de Sombra del Paraíso, en el último libro de Vicente Aleixandre», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 15, Madrid, mayo-junio, 1950, págs. 587-590.

GIMÉNEZ, SALVADOR: «Noticia elogio de Sombra del Paraíso», *Línea*, 25 de octubre de 1944.

GONZÁLEZ RUANO, CÉSAR: «Antología de poetas españoles contemporáneos», ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1946, páginas 449-458.

GORDÓN, JOSÉ: «Aleixandre confía en los nuevos poetas», *Informaciones*, Madrid, 23 de diciembre de 1948.

GULLÓN, RICARDO: «Vicente Aleixandre: Pasión de la Tierra», *Proel*, Santander, Otoño de 1946, pág. 127.

GUTIÉRREZ, FERNANDO: *Antología de la poesía amorosa española*, ed. José Janés, Colección «Manantial que no cesa», Barcelona, 1948, págs. 458-464.

HIDALGO, JOSÉ LUIS: «Otra vez Pedro Caba y la poesía», *El Español*, Madrid, 13 de octubre de 1945.

JARNÉS, BENJAMÍN: «Vicente Aleixandre: Ambito», *La Gaceta Literaria*, 35, 1 de junio de 1928.

——: «La nueva épica» (sobre «La Destrucción o el Amor»), *La Nación*, Buenos Aires, 28 de julio de 1935.

—— «Letras españolas». Sobre «Pasión de la Tierra», *La Nación*, Buenos Aires, 9 de febrero de 1936.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: «Vicente Aleixandre», *Corcel*, 5-6, «Homenaje a Vicente Aleixandre», Valencia [1944].

JURO: «Vicente Aleixandre, poeta colorado», *Destino*, Barcelona, 11 de diciembre de 1948.

L. P.: «Vicente Aleixandre, en la Academia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio-agosto de 1949, páginas 221-222.

LACALLE, ANGEL: *Historia de la Literatura española*, Barcelona, 1943.

LANDÍNEZ, LUIS: «Cara y cruz en la poesía de Vicente Aleixandre», *Revista de la Universidad de Oviedo*, Oviedo, marzo de 1950.

LASSAIGNE, J.: «Poètes espagnoles», *Figaro*, 21 de enero de 1933.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO: «Poetas solos», *Trabajos y Dias*, Salamanca, marzo-abril de 1950.

LUIS, LEOPOLDO DE: «Actualidad de Ambito, el primer libro de Aleixandre», *Insula*, 52, Madrid, 15 de abril de 1950.

LUJÁN, NÉSTOR: «Un homenaje al poeta Vicente Aleixandre», *Destino*. Barcelona, abril de 1944.

——: «La poesía española en esta primavera», *Destino*, Barcelona, 12 de mayo de 1945.

——: «Defensa de la poesía», *Destino*, Barcelona, julio de 1948.

——: «Presencia en Barcelona de Vicente Aleixandre», *Destino*, Barcelona, 20 de noviembre de 1948.

MANZANARES, LUIS: «Numen y número», *Técnica Económica*, 168, Madrid, marzo de 1950.

MARURI, JULIO: «Aleixandre fundó estirpe», *El Español*, Madrid, 29 de septiembre de 1945.

MASOLIVER, JUAN RAMÓN: «Nuestras letras en 1944», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 31 de diciembre de 1944.

MIORGO: «Hablando con Vicente Aleixandre», *Córdoba*, Córdoba, 23 de abril de 1949.

MIQUELARENA: «Vicente Aleixandre y sus poemas en Londres», *A B C*, Madrid, 10 de mayo de 1950.

MOLHO, MAURICIO: «Dos antologías poéticas», *Proel*, Santander, Estío de 1946.

——: «La aurora insumisa de Vicente Aleixandre», *Insula*, Madrid, 15 de febrero de 1947.

MOLINA, RICARDO: «Velintonia, 3, Hogar de Poesía», *Córdoba*. Córdoba, 26 de abril de 1949.

MORALES, RAFAEL: «Sombra y luz del Paraíso en la poesía de Aleixandre», *Estafeta Literaria*, Madrid, 28 de febrero de 1945.

MORENO, ALFONSO: «Poesía española actual», ed. Nacional, Madrid, 1946, páginas 297-319.

MUÑOZ ROJAS, JOSÉ ANTONIO: «Sombra del Paraíso, de Vicente Aleixandre», *Escorial*, 43, Madrid, mayo de 1944, págs. 458-463.

——: «A cielo raso. Vicente Aleixandre: La Destrucción o el Amor», *Cruz y Raya*, 25, Madrid, 1935, páginas 135-147.

NÁCHER, MANUEL: «Vicente Aleixandre», *Mediterráneo*, 16, Valencia, 1946.

NIETO (José García): «A Vicente Aleixandre», *Juventud*, 4 de julio de 1944.

NIVEIRO DÍAZ, EMILIO: «La Destrucción o el Amor», *El Sol*, 30 de junio de 1936.

NORA, EUGENIO DE: «Hacia una revisión de libros capitales. La Destrucción o el Amor, de Vicente Aleixandre», *Cisneros*, 6, Madrid, 1943, páginas 97-102.

——: «Forma poética y cosmovisión en la obra de Vicente Aleixandre», *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero-febrero de 1949, págs. 115-121.

——: «Mundo a Solas», *Correo Literario*, 1, Madrid, 1 de junio de 1950.

——: «Aleixandre, renovador», *Corcel*, 5-6, «Homenaje a Vicente Aleixandre», Valencia [1944], págs. 31-32.

OLIVER, ANTONIO: *Nueva nómina de la poesía contemporánea*, Madrid, 1948, págs. 11-12.

PANERO, LEOPOLDO: «La poesía de Vicente Aleixandre: Sombra del Paraíso», *Arriba*, 4 de julio de 1944.

PÉREZ FERRERO, MIGUEL: «Como yo los veo», *España*, Tánger, 13 de febrero de 1950.

RODRÍGUEZ SPITERI, CARLOS: «Vicente Aleixandre: Sombra del Paraíso», *Sur*, Málaga, 15 de octubre de 1944.

RUBIO, ALBERTO: «Pinos lomajes, recuerdos junto a Vicente Aleixandre», *Pro Arte*, Santiago de Chile, 23 de marzo de 1950.

RUIZ PEÑA, JUAN: «La cósmica voz de Vicente Aleixandre», *A B C*, Sevilla, 20 de agosto de 1944.

SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS: *Historia y Antología de la Poesía castellana (siglos XII al XX)*, editorial M. Aguilar, Madrid, 1946, páginas 213 y 1404-1417.

SALAS Y GUIRIOR, JOSÉ: «La ciudad soñada», *Sur*, Málaga, 10 de febrero de 1949.

——: «Aleixandre», *Sur*, Málaga, 29 de enero de 1950.

SALAZAR, ADOLFO: «Espadas como Labios», *El Sol*, 30 de marzo de 1933.

SALAZAR Y CHAPELA, E.: «Vicente Aleixandre: Ambito», *El Sol*, 3 de junio de 1928.

SALINAS, PEDRO: *Literatura española en el siglo XX*, Lucero, ed. Séneca, México, 1941 (capítulos «El siglo de la literatura española» y «Vicente Aleixandre entre la la destrucción y el amor»).

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: «Panorama de la literatura actual», *Ercilla*, Santiago de Chile, 1935.

SCARPA, ROQUE ESTEBAN: *Poesía del amor español. Antología*, ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1941, páginas 24 y 267-269.

——: *Poetas españoles contemporáneos. Breve antología*, ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1944, págs. 91-96.

SIJÉ, RAMÓN: «Flor fría a todos los vientos. Vicente Aleixandre, Santo Tomás novísimo de la poesía española» (sobre «Espadas como Labios»), *La Verdad*, Murcia, 1 de enero de 1933.

SORDO LAMADRID, ENRIQUE: «Aleixandre», *Alerta*, Santander, 10 de agosto de 1944.

SOS, ELADIO: «Significación de Vicente Aleixandre», *El Telegrama del Rif*, Melilla, 23 de julio de 1949.

SOUVIRÓN, JOSÉ MARÍA: «Antología de poetas españoles contemporáneos», ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1947, págs. 381-389.

TENTORI, FRANCESCO: «Poesia in fuga verso il regno generoso: Vicente Aleixandre», *Fiera Literaria*, Florencia, 9 de abril de 1950.

TRENAS, JULIO: «Los chismes del compadre», *Pueblo*, Madrid, 23 de enero de 1950.

——: «Dos generaciones al habla», *Juventud*, Madrid, 2 de febrero de 1950.

TURNBULL, ELEANOR L.: *Contemporary Spanish poetry, selection from ten poets*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1945.

UN OBSERVADOR: «El poeta Vicente Aleixandre, maestro de juventudes», *Diario de la Marina*, La Habana, 26 de marzo de 1950.

VALBUENA PRAT, ANGEL: *La poesía española contemporánea*, Madrid, 1930, página 128.

——: *Historia de la Literatura española*, vol. II, Barcelona, 1938, páginas 963-964.

VALVERDE, JOSÉ MARÍA: «De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre (y de la sintaxis a la visión del mundo)», *Escorial*, 52, Madrid, 1945, págs. 447-457.

VANDERCAMMEN, EDMOND: «Vicente Aleixandre ou le romantisme de l'insatisfaction», *Le Journal des poètes*, Bruxelles, 1 de febrero de 1949.

——: «Vicente Aleixandre ou l'histoire du coeur», *Le Soir*, Bruxelles, 9 de septiembre de 1950.

VARELA JACOMI, BENITO: «Con el profesor Roggiano... Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, guías españoles de la lírica americana», *La Noche*, Santiago, 26 de julio de 1949.

VEGA: «Sombra del Paraíso», *Juventud*, Madrid, 9 de agosto de 1944.

VILANOVA, ANTONIO: «Poesía 44», *Estilo*, Barcelona, 24 de diciembre de 1944.

——: «La poesía de Vicente Aleixandre», *Estilo*, 10, Barcelona, 27 de enero de 1945.

——: «Mundo a Solas, de Vicente Aleixandre», *Destino*, Barcelona, 3 de junio de 1950.

ZARDOYA, CONCHA: «La presencia femenina en Sombra del Paraíso», *Revista de las Indias*, 107, Bogotá, enero-febrero de 1949, págs. 147-174.

BIBLIOGRAFIA DE VICENTE ALEIXANDRE

«Noche: onda y síntesis», *Verso y Prosa*, 5, Murcia, mayo de 1927.

«Mundo poético», *Verso y Prosa*, 12, Murcia, octubre de 1928

Ambito, primera edición, Litoral, 1928; segunda edición, «Raíz», Madrid, 1950.

Espadas como Labios, ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1932.

Pasión de la Tierra, primera edición (incompleta), «Fábula», México, 1935; segunda edición (completa), con un prólogo del autor, Adonais, XXXII, Madrid, 1946.

La Destrucción o el Amor, primera edición, *Signo,* Madrid, 1935; segunda edición, con un prólogo del autor, ed. Alhambra, Madrid, 1945.

«Federico» (semblanza de Federico García Lorca»), *Hora de España,* Valencia, junio de 1937.

«Poética (de una carta a Dámaso Alonso)», *Corcel,* 5-6, «Homenaje a Vicente Aleixandre», Valencia [1944].

Autocrítica del poeta sobre «Sombra del Paraíso», sin título, en *Espadaña,* 3, León, junio de 1944.

Sombra del Paraíso, primera edición, ed. Adán, Madrid, 1944; segunda edición, ed. Losada, Buenos Aires, 1947.

«Adolescencia y Muerte», prólogo a «Primavera de la Muerte», de Carlos Bousoño, Adonais, XXIX, Madrid, 1946, págs. 9-29.

«Carta a Eulalia Galvarriato», *Insula,* 23, Madrid, 15 de noviembre de 1947.

«José Luis» (semblanza de José Luis Hidalgo), *Corcel,* 13-14-15, Valencia, 1947, págs. 335-336.

«Carta del poeta español Vicente Aleixandre», *Atenea,* 277, Universidad de Concepción (Chile), abril de 1948.

«Carta a Gregorio Prieto», *Cobalto,* volumen D, cuaderno I, Barcelona, 1 de julio de 1948.

«Carta a Gregorio Prieto» (segunda edición, corregida), prólogo a *Poesía en línea,* de Gregorio Prieto, Colección Adonais, LIII, Madrid, 1948.

«En la muerte de Miguel Hernández», Cuadernos de *Las Horas Situadas,* Zaragoza, 1948.

«Carta a los fundadores de Cántico», *Cántico,* 3, Córdoba, 1948.

«Un saludo», *La isla de los Ratones,* 1, Santander, 1948.

«Prólogo» al libro de Fernando Charry Lara *Nocturnos y otros sueños,* Bogotá, 1948.

«José Luis Cano en su fondo andaluz», *Insula,* 37, Madrid, 15 de enero de 1949.

«Poesía, comunicación», *Correo Literario,* 1, Madrid, 1 de junio de 1950.

Vida del Poeta: el Amor y la Poesía (discurso de ingreso en la Real Academia Española), Madrid, 1950.

«Carta de Vicente Aleixandre», *Almenara,* 1, Zaragoza, 1950.

Mundo a Solas, ed. Clan, Madrid, 1950.

«Vicente Aleixandre y José Suárez Carreño» (carta de V. A. a J. S. C. sobre su novela «Las últimas horas»), *Destino,* Barcelona, 1 de junio de 1950.

INDICE

PÁGINAS

Prólogo XI
Introducción 3

DATOS BIOGRAFICOS

CAPÍTULO PRIMERO

Datos biográficos... 7

LAS FIGURACIONES IMAGINATIVAS:

EL SÍMBOLO, LA IMAGEN VISIONARIA Y LA VISIÓN

CAPÍTULO II

Consideraciones generales sobre la imagen 15

I.—*El símbolo y la imagen visionaria continuada* 15

Tres nuevos tipos de imagen 15
El símbolo: su diferencia con la alegoría 16
La imagen visionaria continuada 19
Las imágenes visionarias no continuadas y las imágenes tradicionales 21
Una imagen apoyada sobre una realidad A intensifica cualidades de una realidad diferente A′ 23

CAPÍTULO III

Consideraciones generales sobre la imagen 25

II.—*La visión* 25

Inexistencia de plano real: la visión 25
Justificación de las visiones 26
Emisión por las visiones de nuevas figuraciones imaginativas 29
La visión, el aparato sobrenatural romántico y el mito: su diferencia. 30
Las visiones y las imágenes tradicionales 30
Semejanza entre los tres términos del fenómeno visionario 31
Resumen de las consideraciones generales sobre la imagen (capítulos II y III) 32

CAPÍTULO IV

INICIACIÓN Y DESARROLLO DEL FENÓMENO VISIONARIO ... 35

Aparición de las visiones ... 35
Aparición de la sinestesia ... 38
Aparición del símbolo ... 38
Aparición de la imagen continuada ... 41
Madurez de los procedimientos visionarios ... 41
La visión popular: Federico García Lorca ... 42
El superrealismo ... 45
El superrealismo de Aleixandre: sus fuentes ... 46

CAPÍTULO V

CONSECUENCIAS LITERARIAS DEL TIPO DE CREACIÓN SUPERREALISTA ... 48

Intensificación del fenómeno visionario ... 49
Nociones contrapuestas y nociones contradictorias ... 52
Falta de lógica externa: la lógica interna ... 54
Expresiones o visiones apoyadas en recuerdos subconscientes de frases hechas ... 55
Expresiones o visiones apoyadas en mitos ... 57
Visiones de pura creación ... 59

CAPÍTULO VI

COMPLICACIÓN DE LA ESTRUCTURA EXTERNA DE LA IMAGEN ... 60

Imágenes superpuestas ... 60
Imágenes con propiedades irreales ... 63
Imágenes que emiten visiones ... 64
Visiones que emiten imágenes ... 65
Casos más complejos ... 65

CAPÍTULO VII

COMPLICACIÓN DE LA ESTRUCTURA INTERNA DE LA IMAGEN ... 67

I.—*Puntos de contacto entre los planos imaginativos* ... 67

1. Los contagios imaginativos en las imágenes simples ... 68

Cualidades del plano real A califican al evocado B ... 68
Cualidades del plano imaginado B califican al real A ... 71
Antecedentes en la literatura burlesca ... 75

2. Los contagios imaginativos entre imágenes superpuestas ... 78

Una imagen de segundo grado colorea la correspondiente de primer grado ... 78

Una imagen de primer grado colorea la correspondiente de segundo grado 80

3 Góngora y Aleixandre 81

Los contagios imaginativos en Góngora y Aleixandre. Análisis comparativo general 81

4. Conclusiones obtenidas en el segundo estudio de los contagios imaginativos 83

Antecedentes a la impregnación del plano imaginado por el real ... 84
Antecedentes a la impregnación del plano real por el imaginado ... 84
Antecedentes a las impregnaciones entre imágenes superpuestas ... 85
Góngora y Aleixandre 85

CAPÍTULO VIII

COMPLICACIÓN DE LA ESTRUCTURA INTERNA DE LA IMAGEN 87

II.—*Permutación recíproca en el lugar de los planos imaginativos.* 87

1. La permutación en las imágenes simples 87

2. La permutación de los planos imaginativos en las imágenes superpuestas y horizontales 90

Dislocación de los tres miembros A, B, C, de una imagen superpuesta de segundo grado 90
Dislocación de los planos A, B, B′, en las imágenes horizontales de primer grado afirmadas 92
Dislocación de los planos en las imágenes horizontales de primer grado negadas 93

CAPÍTULO IX

EVOLUCIÓN DE LA IMAGEN ALEIXANDRINA 95

Evolución hacia el tema concreto 95
Evolución de la imagen 99

CAPÍTULO X

RESUMEN Y CONCLUSIONES AL ESTUDIO DE LA IMAGEN ALEIXANDRINA ... 103

Huella superrealista 103
Complejidad de las imágenes 104
Novedad de ciertos procedimientos 106
Efectos poéticos de la complejidad 106

EL VERSICULO

PÁGINAS

CAPÍTULO XI

NORMAS DEL VERSÍCULO ALEIXANDRINO 111

Opinión de Antonio Machado 111
Los ritmos «endecasilábicos», núcleo fundamental del versículo... ... 112
Libertad de asociación entre ritmos de naturaleza distinta 114
Un precedente de esta libertad asociativa: Rubén Darío 115
Ritmos hexamétricos 116
Ritmos pseudohexamétricos 119
Ritmos nuevos 120
Ritmos continuados 122
Irregularidades en uno de los pies métricos que forman el verso ... 124
Irregularidades en la raíz absoluta del verso 125

CAPÍTULO XII

ADECUACIÓN DEL RITMO A LA REPRESENTACIÓN POÉTICA 129

Causa que motiva las libres normas del versículo 129
Clasicismo y versículo 130
Expresión del movimiento 130
Expresión del movimiento anhelante 133
Efectos de ondulación 134
Efectos de serenidad y placidez 135
Expresión de la grandiosidad 135
Conclusión 136

CAPÍTULO XIII

ADECUACIÓN DE LOS SONIDOS DEL VERSO A LA REPRESENTACIÓN POÉTICA. COLOCACIÓN DE LAS PALABRAS DENTRO DEL VERSO 137

Expresión de la sensualidad 139
Expresión de la ira 139
Otros efectos 140
Colocación de las palabras dentro del verso 142

ADECUACION DE LA SINTAXIS ALEIXANDRINA A LA REPRESENTACION POETICA

PÁGINAS

CAPÍTULO XIV

El dinamismo expresivo 145

Dinamismo positivo y dinamismo negativo 145
Dinamismo del verbo 146
Dinamismo del sustantivo 148
Dinamismo del adjetivo 150

CAPÍTULO XV

Adecuación de la sintaxis aleixandrina a la representación poética: dos ejemplos 151

Ejemplo primero: «Destino de la carne» 151

Los veintisiete primeros versículos: técnica dilatoria 152
Los trece últimos versículos: técnica de aceleración 155

Ejemplo segundo: «Mano entregada» 157

Técnica dilatoria: oraciones subordinadas 158
Técnica dilatoria: la reiteración 158
Conclusiones 159

PECULIARIDADES DE LA SINTAXIS ALEIXANDRINA

CAPÍTULO XVI

La conjunción identificativa «O» 163

Identificación, no disyunción 163
La «o» imaginativa 165
La «o» sinecdóquica 167
La «o» adjetivante 168
La «o», nexo entre adjetivos y verbos 169

CAPÍTULO XVII

Las negaciones imaginativas 171

Negación de lo real 171
Negación de lo irreal 174
La negación cuasi-afirmativa 175

PÁGINAS

CAPÍTULO XVIII

El verbo ... 180

El verbo al final de la oración ... 180
Nuevo empleo del gerundio ... 181
Elisión del verbo principal en «La Destrucción o el Amor» ... 185

CAPÍTULO XIX

El adjetivo. El artículo. Hipérbaton de los adverbios ... 187

1. El adjetivo ... 187

Adjetivo como adverbio ... 187

Adjetivos en grado superlativo ... 188

2. El artículo ... 188

Anomalías en el uso del artículo determinado ... 188
Supresión del artículo ... 190

3. Hipérbaton de los adverbios ... 191

CAPÍTULO XX

Otras peculiaridades de la sintaxis ... 194

La anáfora ... 194
Acumulación de negaciones ... 196

CAPÍTULO XXI

Alogicismo idiomático ... 199

LA ESTRUCTURA GENERAL DE LOS POEMAS ALEIXANDRINOS

CAPÍTULO XXII

Génesis de un poema ... 205

El tema de las composiciones poéticas, símbolo de una diferente realidad afectiva ... 205

CAPÍTULO XXIII

La estructura de los poemas ... 209

1. El comienzo ... 209

PÁGINAS

Comienzos tanteantes 209

2. Desarrollo de los poemas 212

El desarrollo de las piezas poéticas, un proceso de asociación de ideas 212
Plurimembración a fin de estrofa 215
Estrofas con tratamiento de poema 217

3. El final de los poemas 218

Finales climáticos 218
Finales anticlimáticos 220

LA VISION DEL MUNDO

CAPÍTULO XXIV

LOS SERES ELEMENTALES 225
La elementalidad de los seres, patrón que mide su valor 226
Imprecación contra las ciudades y los vestidos humanos 227
La Naturaleza. El desnudo 228
La fauna 229
Visión pesimista de la Humanidad 230

CAPÍTULO XXV

UNIDAD DEL MUNDO 231
Todo es uno y lo mismo 231
Amor como destrucción 233
Muerte como vida: misticismo panteísta 235

CAPÍTULO XXVI

LA VISIÓN DEL PARAÍSO 237

Origen de la «visión» paradisíaca 237
Visión y realidad 238
Atribución de cualidades visionarias a la naturaleza actual 239
El paraíso, proyección de la infancia del hombre y la aurora del día. 239
El espíritu cósmico 240
Espiritualización de la materia 241
El hombre del paraíso 241
El paraíso sin hombres 242

FUENTES DE LA POESIA ALEIXANDRINA

PÁGINAS

CAPÍTULO XXVII

Fuentes de la poesía aleixandrina ... 245

Fuentes de la imagen ... 245
Fuentes del mundo poético ... 246
Influjo de Góngora ... 248
¿Influjo de fray Luis de León? ... 250
Influjos aislados ... 250
Románticos ingleses y alemanes ... 253

CONCLUSION

CAPÍTULO XXVIII

Conclusión ... 257

Góngora, Rubén Darío, Vicente Aleixandre: sus semejanzas ... 257
Góngora y Aleixandre: diferencia esencial ... 258
Renovación constante ... 259
Final ... 259

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía sobre Aleixandre ... 263

Bibliografía de Aleixandre ... 269